WILHELM WAETZOLDT

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKER

VON PASSAVANT BIS JUSTI

Janthe

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/deutschekunsthis02waet

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKER

ZWEITER BAND

VON PASSAVANT BIS JUSTI

WILHELM WAETZOLDT

* * *

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKER

*

ZWEITER BAND

VON PASSAVANT

BIS

JUSTI

E. A. SEEMANN / LEIPZIG

1924

COPYRIGHT 1924 BY E. A. SEEMANN, LEIPZIG
SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

M O T T O :

Ja, eine Geschichte der Wissenschaften, insofern diese durch Menschen behandelt worden, zeigt ein ganz anderes und höchst belehrendes Ansehen, als wenn bloß Entdeckungen und Meinungen aneinander gereiht werden. —

Goethe: Einleitung zur Geschichte der Farbenlehre.

VORWORT

Der erste, vor zwei Jahren im gleichen Verlage erschienene Band meines Buches hatte die Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung von den Anfängen bis zu Rumohr dargestellt. Dieser zweite Band führt von Passavant bis zu Justi.

Wiederum ist es meine Absicht gewesen, nicht nur literarische Bildnisse führender Köpfe der deutschen Kunstwissenschaft, sondern auch eine Wandlungsgeschichte kunstgeschichtlicher Ideen zu geben. Schwerer noch als im ersten Bande fiel mir die Pflicht der Beschränkung. Um den Bau des Buches durchsichtig zu halten, mußte auf manche „Assistenzfigur" der Kunstgeschichte verzichtet werden. Die Versuchung war groß, diese Wissenschaftsgeschichte in den Methodenkämpfen der Gegenwart gipfeln zu lassen. Auch Anregungen sachverständiger Kritiker des ersten Bandes wiesen mich auf dieses Endziel. Ich habe trotzdem geglaubt, an dem Charakter einer historischen Schilderung abgeschlossener Bildungsstufen unserer Wissenschaft festhalten zu sollen. Die Auseinandersetzung mit den noch im Fluß befindlichen Forschungsrichtungen mag für eine andere Gelegenheit vorbehalten bleiben. Um aber einigermaßen dem Verlangen nach Einblick in die Deszendenz der Ahnen der Kunstgeschichte Rechnung zu tragen, habe ich jeweilig das Auslaufen der großen methodischen Strömungen der Vergangenheit in die Gegenwart hinein anzudeuten und ideengeschichtliche Verwandtschaften aufzuzeigen versucht.

Für diesen zweiten Teil meiner „Deutschen Kunsthistoriker“ konnte in nicht unerheblichem Maße ungedrucktes Quellenmaterial — besonders zu den Abschnitten über Waagen, Hotho, Schnaase, Kugler, Burckhardt, Grimm und Justi — benutzt werden. Dankbar gedenke ich aller Helfer.

Berlin WILHELM WAETZOLDT

INHALT

I. DIE SCHULE DER KENNER 11

1. Johann David Passavant 14

2. Gustav Friedrich Waagen 29

II. GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE METHODE . . . 47

1. Heinrich Gustav Hotho 53

2. Karl Schnaase 70

III. DIE POSITIVISTEN 93

1. Eduard Koloff 95

2. Anton Springer 106

3. Gottfried Semper 130

IV. KUNSTGESCHICHTE NACH AUFGABEN 141

1. Franz Theodor Kugler 143

2. Jakob Burckhardt 172

V. DIE GROSSEN BIOGRAPHEN 211

1. Herman Grimm 214

2. Carl Justi 239

ZEITTAFEL DER QUELLENSCHRIFTEN 279

LITERATUR 285

REGISTER 297

I.

DIE SCHULE DER KENNER

*

1. JOHANN DAVID PASSAVANT
2. GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN

*

Das deutsche Kunstforschen hebt an im Geiste der deutschen Renaissance: bohrend und schweifend, erdenfroh und fernensüchtig, humanistisch gelehrt und handwerkerfromm zugleich. Es ist aber nur ein schmales Erbe deutscher Kunstliteratur, das vom 16., dem wahrhaft künstlerischen Jahrhundert, an das 17. Jahrhundert, ein Zeitalter der Wissenschaftsanfänge auf vielen Gebieten, weitergegeben wird. Zum Gegenstand geschichtlichen Rückblicks, theoretischer Überlegung und normativen Anspruchs war die Kunst zuerst auf italischem Boden geworden. Ohne Vasari kein Sandrart. Aus dem Standesbewußtsein der europäischen Künstlerschaft, deren Mitglieder sich nicht mehr als naive Werkmeister, sondern als bewußte Virtuosen und als Dekorateure aristokratischer Lebenssphären fühlen, zugleich im Sinne der stoffhäufenden Vielwisserei schreibt Sandrart seine „Teutsche Akademie". Diesem mit antiquarischer Wissensornamentik überladenen literarischen Barockbau fügt er als Schmuckfiguren die Ahnen der Kunstgeschichte ein. Die strahlenden Werke der Kunst werden nur noch durch Wolken von Bücherstaub gesehen. Vor dem Terror des Verstandes, vor Formvergottung und Formentseelung flüchten Phantasie und Gefühl. Bis endlich der Genius Winckelmanns, der den Enthusiasmus als Kompaß in der Brust trug, die große originale Kunst der Antike wie eine neue Seelen-, Sinnen- und Formenwelt entdeckt und von hier aus einer verjüngten Kunstgesinnung und wahrhaft erst einer Kunstwissenschaft den Boden bereitet. Nun strömt es bald von allen Seiten, aus reinen und trüben Quellen. Der Durchbruch seelischer Kräfte durch Regelwände und Verstandesschranken im Sturm und Drang bahnt auch den Pionieren der Kunstforschung den Weg. Klassische und romantische Dichter ringen um den gehobenen Sprachausdruck für künstlerische Erlebnisse. Die Kunst ist für die gestaltende Einzelperson eine Weltkraft, für die Nation eine Bildungsmacht geworden. Der sehnsüchtige Blick der Romantik in Raum- und Zeitenferne leiht der jungen Kunstforschung Flügel. Damit wird aber die

Kunst aus einer menschlich erfaß- und erlebbaren Ganzheit zu einer Vielheit von Beziehungen, die zu sehen und zu beschreiben die neue Wissenschaft sich müht. Diese zeigt freilich noch keine scharf geprägte Physiognomie. Sie ist mehr ein Bündel von Wissensfrüchten und Redeblüten, als ein selbständiges Gewächs mit Wurzel und Stamm. Solch buntes Gemenge aus Beobachtung und Spekulation, Bildbeschreibung und Ateliergespräch, dichterischem Einfall und Materialsammlung, Kennerschaft und Feuilleton klärt sich schließlich unter den kritischen Händen Rumohrs wissenschaftlich ab. Rumohr faßt die Sonderkräfte, Ansätze und Versuche zur gültigen Methode zusammen. Mit seinen historiographischen Arbeiten hebt tatsächlich erst die Kunstgeschichte als Disziplin an in dem Sinne, wie sie noch heute auf Universitäten und in Museen gepflegt wird. —

Aber dieser Rahmen ist doch noch weit genug, um manche Wandlung der Kunstgeschichtsschreibung während des 19. Jahrhunderts zuzulassen. Bald erweitern sich die Fragestellungen ins Philosophische, bald verengern sie sich ins Philologische. Die eine kunsthistoriographische Schule legt den Ton auf die individuelle künstlerische Leistung, eine andere auf die großen allgemeinen Formprobleme. Während diese Generation von Forschern vorwiegend den Stoff an Beobachtungen und Tatsachen zusammenträgt, sucht jene Generation systematisch gliedernd und begrifflich klärend der Materialmassen Herr zu werden.

I

Es war ein Glück für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, daß sie zunächst nicht den Theoretikern ins Garn ging, sondern eine „Schule der Kenner" durchlaufen mußte. Von ihren Meistern Passavant und Waagen wurde ein Forschergeschlecht erzogen, das im Sammeln, Beobachten, Vergleichen den Zugang zur Erkenntnis der geschichtlichen Entwicklung der Künste sich bahnte. Ihre eigentliche Stelle haben

Passavant und Waagen daher in der Geschichte der Sammler und der Sammlungen. In der Luft von Künstlerwerkstätten sind sie gereift: Passavant als geistiger Schüler der deutschrömischen Nazarener, Waagen im Kreise der Berliner Romantiker. Ihr kunstgeschichtliches Wissen erwarben beide nicht aus Büchern, sondern vor den Originalen. Auf Reisen schufen sie sich zu Kennern. In Museen liefen ihre Lebenslinien aus. Passavant war seit 1840 Inspektor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., Waagen von 1830 an der erste Direktor der Berliner Gemäldegalerie. In der Sammlungspraxis und in spezialistischer Forschung liegen die besonderen Leistungen, aber auch die Leistungsgrenzen beider. Die Bedeutung solcher Kennernaturen — besonders in einer Zeit ohne photographische Reproduktionen — ist noch Jakob Burckhardt beim Tode Waagens lebendig ins Bewußtsein getreten.

Kennerschaft ist nicht nur eine besondere Lebensform des ästhetisch orientierten Menschen, sondern zugleich eine bestimmte wissenschaftliche Denkrichtung. Als solche spielt sie in der Geschichte der kunsthistoriographischen Strömungen eine Rolle. Die Werke Passavants und Waagens sind literarisch ziemlich reizlos, es fehlt ihnen der persönliche Ton und die künstlerische Form. Aber wie die Gehirne ihrer Verfasser haben diese Arbeiten als Speicher von Erinnerungen an Gesehenes, als Magazine des Wissens um Kunstwerke unendlich wertvolle Dienste geleistet. Diese kunsthistoriographische Literatur zeigt schon die typischen Merkmale der aus Museen hervorgegangenen Bücher, im Gegensatz zu den Studierzimmerbüchern der Universitätslehrer: ihr Inhalt steht in inneren und äußeren Zusammenhängen mit den Tätigkeiten des Sammelns, Ordnens, Kaufens und Aufspürens von Kunstwerken. Die Kenntnis der Sammlungen und des Kunstmarktes regt zu Studien an, und umgekehrt kommen die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung wieder den Ankäufen zugute. Die Urteile der Kenner gehen, wenn sie richtig sind, allmählich in den Allgemein-

besitz über. Die Namen der Bildertäufer und Wiedertäufer pflegen zu verschwinden und ihre Bücher in Vergessenheit zu geraten, falls kein literarischer Sonderwert sie — nachdem die Forschungsergebnisse einmal ausgeschöpft sind — lebendig erhält. Und doch hat die Literatur der Kenner die Bausteine zu dem Fundament geliefert, auf dem erst das Gebäude der kunstgeschichtlichen Forschung errichtet werden konnte. Schon diese Tatsache rechtfertigt den Versuch, die geistigen Physiognomien der ersten Repräsentanten einer „Schule der Kenner" zu skizzieren.

Zwei große Krisen beherrschten J. D. Passavants Leben: in der ersten wurde er vom Kaufmann zum Künstler, in der zweiten vom Künstler zum Kunsthistoriker. Die erste Wendung seiner Lebenslinie war ein freudiges Ereignis, bedeutete Befreiung und Aufschwung. Die zweite Krise war ein schmerzliches Erlebnis, sie hieß für ihn: Selbstbescheidung und Resignation. Wir, die das Ganze dieses Lebens übersehen, erkennen in beidem die weise Schicksalsfügung, die den Mann in den Jahren der Reife auf die rechte Bahn brachte.

Passavant gehörte zu den nazarenischen Naturen, deren reine, scharfe, geistgeprägte Züge, an die sich — so scheint es — nichts Gemeines heranwagen kann, Cornelius, Overbeck, Schnorr v. Carolsfeld, Veit, Olivier und andere mehr in Bildnissen festgehalten haben. Als solch eine „edle" und zarte Natur lebte Passavant in der Erinnerung aller, die ihm nahegetreten sind. Freilich: etwas Blutloses haftet dem Menschen wie seinen Bildern und Büchern an. Ihre Anschauungslosigkeit bemerkte tadelnd Jakob Burckhardt. In Passavants geistesgeschichtlicher Erscheinung begegnen sich noch einmal die sterbende Periode der Künstlerästhetik und die anhebende Periode der Kunstwissenschaft. Zwei Generationen und zwei Kulturzeitaltern gehörte er an, und die Ansprüche des einen so gut wie des andern haben an ihm gezerrt. Auch sonst ist Passavants Natur nicht frei von Zwiespalt: hier pedantische Gelehrsamkeit, die

Tugenden des Katalogisierens, Etikettierens, Registrierens, dort die gefühlsmäßige Einstellung und die Sentimentalität der Interpretation, ein Nachhall der Tieck-Wackenroderischen Epoche, auf den schon Herman Grimm kritisch hingewiesen hat. Es ist bezeichnend, daß diese Mischung aus Sachlichkeit und Phantastik, aus Trockenheit und Süße gerade den Beifall der kunstfreundlichen Kreise Englands gefunden hat, wo in Kunst und Wissenschaft — man denke an die Präraphaeliten und Ruskin! — ein solches Zwitterwesen zu Hause zu sein pflegt.

Passavants Jugendgeschichte spielt im Goethischen Frankfurt. In dem alten Kaufmannshause, in dem er 1787 als Sohn des Inhabers eines „englischen Warengeschäftes" und als Nachkomme eines alten französischen Adelsgeschlechtes geboren wurde, ging unter anderen Leuten von Geist auch Goethes und Lavaters Jugendfreund, der Ossian-Übersetzer Hofrat Jung ein und aus. Passavants Mutter, eine Weinhändlerstochter, war in einem bilderreichen Hause aufgewachsen. Und das Sammeln — mit dem Zeichnen eines der wichtigsten Bildungselemente des 18. Jahrhunderts — erhellte die Knabenjahre Passavants. Schmetterlinge und Stiche Chodowieckis standen seinem Herzen und seinen Augen noch gleich nahe. Ohne Neigung Kaufmann geworden, trieb Passavant dann, indem er sehnsüchtig den Künstlerwegen des Jugendfreundes Franz Pforr nachschaute, eine Weile steuerlos auf den Wellen der großen Welt. Hübsch, elegant und gewandt trat er als Bankvolontär in den Pariser Salons auf. Aber die auf einer Geschäftsreise erhaschten Eindrücke der Münchener Kunstsammlungen und die Schätze des Musée Napoléon, in dem Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée zu Kunstkennern geworden waren, rührten schon mahnend an Passavants noch schlummernde Kräfte. Der Tod Pforrs (1812) und der ihn gewaltsam aus aller Gefühlsseligkeit und Selbstbespiegelung reißende Feldzug von 1815 gaben Passavant den Mut und die Kraft, endgültig vom Handelsstande sich loszusagen und die Pforr entfallene Palette aufzugreifen. Acht-

zehn Monate arbeitete er in den Ateliers Davids und des Barons Gros, wagte sich — in Paris! — an eine Komposition aus dem Nibelungenliede, die auch den Beifall A. W. Schlegels fand. Die Ateliergenossen nannten den jungen Deutschen, der Goethe und Winckelmann, Homer und die Nibelungen gleichmäßig verschlang, der von den Meistern des französischen Klassizismus einexerziert wurde und von deutschen Heldensagen träumte, spottend „Albrecht Dürer". Von Passavants etwas trockener Malerei geben die Bilder im Städelschen Institut eine ausreichende Vorstellung: so das charakteristisch nazarenische Jugendbildnis mit den großgeöffneten reinen Augen vor der kühlen und durchsichtigen Campagnalandschaft, die etwas ängstlich gebaute und kolorierte Heilige Familie und schließlich das St.-Eustachius-Bild in seiner harten Grazie, das wie das Titelbild der Romantik anmutet.

Das Suchen Passavants nach dem eigenen Lebensziel spiegelt im kleinen den Zusammenprall der beiden großen Zeitströmungen wider: der Klassik und der Romantik, von denen jede als dogmatisch gefaßte geschichtsphilosophische Lehre die jungen Künstler in Fesseln zu schlagen sich mühte. Der Klassizismus, Winckelmanns geistige Schöpfung, lehrte: der richtige Weg zur Schönheit führt durch die Antike und ihre Wiedergeburt im 16. Jahrhundert auf italienischem Boden. Er stellte die Abirrungen vom rechten Pfade in den anderen kunstgeschichtlichen Epochen fest. Demgegenüber versuchte die Romantik das Mittelalter gegen die Antike, Nationalgefühl gegen Kosmopolitismus, Individualität gegen farblose Idealität auszuspielen und unter Waffenhilfe der Philosophie den Zusammenhang der Kunst jeder Zeit mit dem Volksgeist zu erweisen und in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung zu verstehen.

Der Sieg der romantischen Ideen stand vor der Tür, als Passavant 1813 seine erste Reise nach Italien antrat. In Frankfurt bemühte sich Passavants Vetter Philipp, an das von Städel gegründete Kunstinstitut Cornelius und Overbeck zu ziehen

(Veit wurde später berufen). In Rom wurde nach Fertigstellung der Casa Bartholdi der Auftrag zur Villa Massimi an die deutschen Künstler erteilt, Rumohr erwarb für Lübeck das Bild Overbecks „Einzug Christi in Jerusalem". Rumohr ist es auch gewesen, der in Florenz Passavant in das Studium der italienischen Kunst eingeführt hat. Seine erste methodische Ausrüstung empfing Passavant von dem holsteinischen Baron, dessen „Italienische Forschungen" freilich erst zehn Jahre später erschienen sind. Passavants sieben römische Jahre sind die glücklichsten seines Lebens gewesen. Noch glaubte er sich zum Maler berufen und sein Ideal sah er verwirklicht in den Führern des deutschrömischen Kreises, in den Cornelius, Overbeck und Schnorr. Er wagte sich an ein wahrhaft nazarenisches Bildthema, das auch in Tiecks Sternbald anklingt, an „Christus und Hubertus", er führte gefühlvolle Religionsgespräche mit den Freunden im Café Greco, während ironisch lächelnd, kalt und elegant ein anderer Sohn Frankfurts, Arthur Schopenhauer, am Nebentische saß, und er gründete mit Bunsen die Bibliothek der deutschen Künstler. Auch das ein charakteristischer Zug für eine Zeit, in der die Maler von den Literaten ihre Inspiration zu erhalten gewohnt waren, die Bildbetrachter aus dem Umgang mit der Poesie sich die Gesichtspunkte holten und beide nach den Dichtern als den einzig berufenen Interpreten der Kunstwerke riefen.

Ein Zweig nationaler Kunstgeschichtsschreibung ist in Rom gepflanzt worden. Fern der Heimat hat der Deutsche noch immer sein Nationalgefühl entdeckt und Heimisches erhöht schätzen gelernt. Im Café Greco, dem in der Geschichte der historischen Künstlerkneipen ein Ehrenplatz gebührt, fand sich auch um Passavants Gestalt ein Kreis westdeutscher Historiker und Künstler, historisierender Künstler und dilettierender Historiker zusammen. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie den Sinn für alte deutsche — nicht minder freilich für alte italienische Kunst — weckten. Die Antriebe erhielten die Kestner, Mosler und Böhmer von der lebenden Kunst her. Sie bildeten die gelehrte Schutz-

garde der Nazarener, sie deckten die „neudeutschen" Sezessionisten mit dem Schilde ihrer geschichtlichen Studien und ästhetischen Argumente.

Carl Joseph Ignaz Mosler, aus Koblenz gebürtig, zum Deutschrömer geworden, hat sich sein lebelang mit Studien zur niederrheinischen Kunstgeschichte getragen. Ein Werk kam nie zustande, seine Notizen aber nutzten andere, so z. B. Passavant. Von Cornelius wurde Mosler an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen. Lehrend und schreibend, als Mitbegründer des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, als Hüter der akademischen Kunstsammlungen, als Ordner und Erläuterer des Kopienmuseums Ramboux erwarb er sich mannigfache Verdienste.

In größeren Kreisen bewegte sich August Kestners Leben. Der „römische Kestner" hat als Vertreter Hannovers beim Vatikan zwar in der Weltgeschichte keine Rolle gespielt, als Gelehrter aber in Kunst- und Altertumsgeschichte eine gute Figur gemacht. Er, auf den als einen Sohn Charlotte Buffs ein Strahl vom Glanze des Namens Goethe fiel, kreuzte unerkannt die Klinge mit den Weimarer Kunstfreunden, als er 1818 gegen Heinrich Meyers Angriff auf die „neudeutsch-religiöspatriotische Kunst" (1817) seine Schrift „Über die Nachahmung in der Malerei" erscheinen ließ. Sie ist lange für eine Arbeit Passavants gehalten worden, in dessen geistiger Nähe sie natürlich entstanden ist. In seinen „Römischen Studien" (1850) hat Kestner dann, als die Dinge schon geschichtlich geworden waren, mit der Vielseitigkeit des Weltmannes über die Sängerin Catalani, über Paganini und Rossini, über Vittoria, die schöne Winzerin von Albano, und über den Nazarenerkreis der Koch, Overbeck und Cornelius, an seinen alten Kohlen sich noch einmal erhitzend, geschrieben.

Die dritte deutschrömische Figur, Passavant am nächsten stehend, war der Jurist und Historiker Joh. Friedrich Böhmer aus Frankfurt. Er gehörte noch, wie auch August Kestner und

der aus der Geschichte der Archäologie bekannte Otto Magnus Freiherr von Stackelberg, zu den Fiorillo-Schülern, denen der Göttinger Alte neben historischen und zeichentechnischen Kenntnissen die Liebe zu Geschichte und Kunst der Vorzeit eingepflanzt hatte. Unter dem Eindruck der Sammlung Boisserée wurde Böhmer ganz der mittelalterlichen Kunst gewonnen. Vergeblich suchte er diesen Schatz später für Frankfurt zu erwerben. Böhmer taufte als erster (1823) das Kölner Dombild, das Goethe und Sulpiz Boisserée Meister Wilhelm gegeben hatten, auf den Namen Stefan Lochners. Er lieferte archivarische Materialien zur Geschichte des Frankfurter Domes — Passavant hat sie im Anhang zu seiner Kunstreise durch England und Belgien benutzt. Auf kunstgeschichtlichem Gebiete hat Böhmer zwar nur Weniges geschrieben, aber Vieles geplant. So einen „Deutschen Pausanias" und die Herausgabe der Schriften Dürers. Als Stadtbibliothekar und als einer der Administratoren des Städelschen Kunstinstitutes stand er auch amtlich dem Freunde Passavant nahe. Als Forscher — er war Mitarbeiter der Monumenta Germaniae Historica — besaß er tatsächlich die strenge kritische Schulung, die der Gelehrtenmaler Passavant immer nur angestrebt hat.

Von dem Freunde und Vorbild Böhmer ließ Passavant das Manuskript seiner Erstlingsschrift durchsehen und mit Vorwort und Fußnoten ausstatten, was sie freilich vor dem ablehnenden Urteil Rumohrs nicht schützen konnte. Aus dessen Feder hatte der deutschrömische Künstler- und Gelehrtenkreis eine Verteidigungs- und Programmschrift erwartet. Als der holsteinische Baron sich versagte, übernahm es Passavant — wie es scheint, einer Anregung des Schulhauptes Cornelius folgend — „im deutschen Rock und Barett" sich auf die Schanze zu wagen. 1820 erschien sein Buch mit dem umständlichen Titel: „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toskana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerei zu betrachten ist, von einem deutschen

Künstler in Rom". Passavants Buch setzte die Gedankengänge des Kunstausstellungsberichtes fort, den Friedrich Schlegel 1819 aus Rom nach Deutschland geschickt hatte, er fuhr gegen die Festung des weimarischen Klassizismus schweres kunstgeschichtliches Geschütz auf. Schlegel hatte die nicht zu vereinigenden Kunsturteile der alternden und der heranwachsenden Generation gegenübergestellt, Passavant fragte nach den historischen Grundlagen für die Ziele der jungen deutschen Künstler. Aus Gesprächen, aus Bildbetrachtungen, aus Nachdenken und eigener Kunstübung sind die Grundgedanken seines Buches zusammengewachsen. Ein Blick in die Vergangenheit soll Aufschluß geben über des Wollen der Gegenwart: die organische Entwicklung der Künste in Toskana soll — als ein Normalfall — die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst verstehen lehren. Im Historischen ist dieses Buch dilettantisch, es verdient die scharfe Kritik, die Rumohr Niebuhr gegenüber an ihm übte. „Sie" (die Schrift Passavants) „enthält viel Gutes, aber doch auch so viel schief Gedachtes und vorzüglich einen so jämmerlichen, aus Luigi, Vasari und anderen zusammengeschmierten historischen Apparat, der auch, als Kompilation angesehen, von Flüchtigkeiten wimmelt, daß ich nicht bezweifle, daß er den neudeutschen Künstlern höchst nachteilig werden wird. Was soll dabei herauskommen, wenn die Untüchtigkeit und Stümperei sich hinter einen verborgenen Seelenschatz versteckt, etwa bei den Ausartungen der sogenannten romantischen Poesie?" — Der letzte Teil der Rumohrschen Kritik bezieht sich auf die gefährliche, auch von Passavant propagierte Lehre, die Ursache für die Blüte der Kunst liege in der Größe der in einem gebildeten Volke herrschenden Gesinnungen.

Passavants Terminologie ist wirr und im übrigen die des 18. Jahrhunderts. Die Begriffe: byzantinischer, vorgotischer altgotischer, neugriechischer Stil gehen durcheinander. Renaissance und Barock decken sich mit Blüte und Verfall. Michelangelo ist der Vater alles Bösen, er untergrub die Grundsätze

der „guten" Kunst, von ihm an sank die Kunst auf allen Gebieten so tief, daß man über ihre späteren Werke keine Worte zu verlieren braucht. So laienhaft die historischen Abschnitte samt ihren Anhängen über die wichtigsten christlichen Gebäude und Bildhauerwerke in Italien bis ins 13. Jahrhundert und über die vorzüglichsten älteren toskanischen Maler mit Angabe ihrer bedeutendsten Werke auch immer sein mögen, so werden diese Mängel doch aufgewogen durch den damals aktuellen Hauptabschnitt des Buches, der die Entwicklung und die Absichten der neudeutschen Kunstschule behandelt. Hier erwärmt sich der Ton, hier sprechen Erfahrung, Kenntnis und Liebe. Schwach ist stets bei Passavant das Polemische, so hier die Abwehr des Klassizismus mit dem Hinweis, daß Kunstwerke in antikem Geiste aufgefaßt, jetzo nur für die gebildetste Klasse im Volke verständlich seien, das größere Publikum aber weniger ansprächen. Der propagandistische Teil zählt als Muster neudeutscher Kunst die bei der Ausstellung im Palazzo Caffarelli 1819 vertretenen auf: Cornelius, Overbeck, Schnorr, Thorwaldsen, Rudolf Schadow, Eberhardt und Duncker. Die Sehnsucht dieses Maler- und Bildhauerkreises war die Verherrlichung des öffentlichen Lebens. Beispiele: die Casa Bartholdi, die Villa Massimi und das berühmte, von Passavant und Stackelberg eingehend beschriebene Künstlerfest in der Villa Schultheiß zu Ehren des Kronprinzen Ludwig von Bayern (1818). Dem kunsthistorischen Traumbild Wackenroders: Dürer und Raphael, die Hand in Hand ihre nebeneinander hängenden Gemälde betrachten, hatte Philipp Veit auf diesem Fest in einem allegorischen Transparent Gestalt verliehen. Unter den künstlerischen Repräsentanten aller Zeiten und Nationen erschienen Michelangelo und Raphael, „welcher dem Albrecht Dürer die Hand gab".

Die geistige Grundlage für die Arbeiten seiner künstlerischen Zeitgenossen erkannte Passavant im Erfassen des Charakteristischen und Volkstümlichen bei den alten deutschen und italienischen Meistern und im Rückgriff auf Bildgegenstände, die auf

vaterländische Geschichte und Religion Bezug haben. Von der Dichtung hat die nazarenische Bewegung — auch dies bestätigt Passavant ausdrücklich — den Anstoß erhalten durch Klopstock, Lessing, Herder und Goethe. Gelang es Passavant auch nicht, einen Beitrag zur Geschichte der alten italienischen Kunst zu liefern, so danken wir ihm doch eine der wichtigsten Quellenschriften über die Anfänge der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert. Sein Buch, halb von einem Künstler, halb von einem Gelehrten geschrieben, Unvereinbares und Unvergleichbares miteinander verkoppelnd, ist das rechte Dokument für die erste Hälfte seines Lebens. In der zweiten wird Passavant aus dem Maler und heimlichen Parteisekretär der Deutschrömer der berühmte Geschichtsschreiber Raphaels und der Frankfurter Museumsbeamte. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens (1816 starb er) war Passavant Inspektor am Städelschen Kunstinstitut. In seine Amtszeit fallen bedeutsame Erwerbungen von Bildern des van Dyck, Moretto, Johann van Eyck, Meister von Flémalle, Parmigianino, Sebastiano del Piombo, Memling, Gallait, Leys und anderen mehr. Büchern, Bildern, Stichen des Städel ließ Passavant seine Pflege angedeihen, auch eine „Wanderung durch die Gemäldesammlung" hat er 1855 geschrieben. Zur Ruhe seines Inspektorzimmers, in der als Hauptzeugnis seines Fleißes von 1860—1864 die Nachträge zu Bartschs „Peintre-graveur" entstanden, hat sich Passavant nur schwer durchgerungen.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts trug er sich noch mit phantastischen Plänen, in denen die Ideale des römischen Kunstkreises und die Künstlersehnsüchte der Kartonzeit nachspukten. Ein Friedhof, ein Konzerthaus, ein Waisenhaus sollten in Frankfurt gebaut und mit Monumentalmalereien geschmückt werden. Das alte Gesicht der Mainstadt sollte sich, wie dies in München geschah, neudeutsch verjüngen. Schließlich, in der Zeit, als Veit zur Reorganisation der Städelschen Kunstschule nach Frankfurt berufen wurde, erkannte Passavant das

Unzulängliche seiner eigenen malerischen Begabung. Aus dem halben Künstler wurde ein ganzer Kunsthistoriker, der sofort nach den höchsten Kränzen griff. 1819 war in Wiesbaden in zweiter Auflage das Buch „Raphael Sanzios Leben und Werke" von G. Chr. Braun erschienen. Dieses Werk eines Kompilators durch Notizen und Anmerkungen auf Grund eigener Raphael-Kenntnisse zu ergänzen, war Passavant angetragen worden. Während der Arbeit wuchs ihm der Stoff unter den Händen, immer mehr erkannte er die methodischen Mängel des Braunschen Buches. So wurde schließlich aus der Hilfsarbeit für einen anderen das eigene Lebenswerk: „Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi" (1839—1858). Das Thema verband Passavant noch mit seinen italienischen Jahren, begonnen wurde das Buch in der Zeit der ungetrübten Raphaelbegeisterung. 1836 war Wolfgang Robert Griepenkerls erzählendes Gedicht „Die Sixtinische Madonna" erschienen. Passavants Pinsel hatte den jungen Raphael in Unterredung mit Perugino vor dem Hintergrunde Perugias dargestellt, ehe noch seine Feder es versuchte, „die Künstler ebensowohl nach dem ihnen innewohnenden Genius, als auch nach den Einwirkungen auf sie von außen sich entwickeln zu lassen". Diesmal folgte Passavant den Spuren Rumohrs, dessen Studien „Über Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen" 1831 erschienen waren. Passavant fühlte in sich die Kraft, den einstigen Lehrer zu übertreffen, er wollte sachlicher und zugleich gefühlvoller schreiben als der Verfasser der „Italienischen Forschungen". Dieses Ziel ließ sich nicht erreichen „ohne Selbstanschauung sämtlicher Werke Raphaels, ohne Kenntnis des Schauplatzes seiner Wirksamkeit, ohne gründliches historisches Studium seiner Zeit". Nun machte sich Passavant daran, die Wiege und die Hauptstätten der künstlerischen Tätigkeit Raphaels und die Bibliotheken und Archive Italiens, Deutschlands, Englands und Frankreichs nach Urkunden über ihn und seine Zeit zu durchforschen. So trug Passavant in jahrelanger, mühevoller und beglückender Arbeit die Steine zum

Bollwerk seines Raphael-Buches zusammen, hinter dem sich die letzten Nazarener gleichsam zum Endkampfe gegen die schon im Anmarsch begriffene bürgerliche Wirklichkeitsmalerei sammelten. 1830 hatte die Düsseldorfer Genremalerei auf einer Berliner Ausstellung ihr Panier entrollt. In Paris ging die Sonne der malerischen Romantik auf. Es ist die Zeit der Heineschen Salonberichte (1851), in denen der Dichter, ohne eigentliches geschichtliches Verständnis für die romantische Bewegung, seine philosophischen, politischen, sozialen Assoziationen mit den Bildern der A. Scheffer, Horace Vernet, Descamps, Robert, Delaroche und Delacroix geistreich verknüpfte.

Passavants „Raphael" ist ein ernstes und bedeutendes Buch. Seine Stärke liegt weniger im Biographischen, am wenigsten im Psychologischen, vielmehr im Methodischen. Die Grundstimmung ist nazarenisch-romantisch, bezeichnend dafür der Schlußsatz: „So wird Raphael Santi aus Urbino zu allen Zeiten einzig in der Geschichte der Menschheit dastehen, und seine Werke, solange noch ein Schein von ihnen auf Erden übrigbleibt, werden gleich einem göttlichen Strahle in dem wildbewegten Leben alle edlen Seelen zu hoher Freudigkeit erheben." Im wissenschaftlichen Apparat aber, dessen Umfang die biographischen Teile des Werkes bedeutend übertrifft, tritt das Rationalistisch-Positivistische in Passavants Gelehrtennatur zutage. Stammbäume, Urkunden, Briefe, Künstlernachrichten, zeitgenössische Berichte werden mit Akribie zusammengetragen und veröffentlicht. Völlig neu für seine Zeit waren die auch heute noch immer wieder zu Rate gezogenen Verzeichnisse des zweiten und dritten Bandes: die Gemälde Raphaels, seine Entwürfe und „architektonischen Pläne" in chronologischer Folge, die Zeichnungen nach den Ländern geordnet, in deren Museen sie bewahrt werden, und das Verzeichnis der Stiche nach Raphaels Zeichnungen und Gemälden, dieses nach Gegenständen eingeteilt. Materialangaben, Maße, Provenienzen, Literatur und Abbildungen fügt Passavant jeder seiner Bildbeschreibungen

bei. Ein Beispiel, eines der kürzesten, verdeutlicht am besten die musterhafte Art, mit der hier ein Genie des Fleißes und der Ordnung das riesige Material bearbeitet hat:

„Madonna aus dem Hause Tempi.
Auf Holz. Hoch 28″, br. 19″.

Maria stehend, rechts gewendet, etwas mehr als halbe Figur, drückt das Christkind mit der rechten Hand an sich, indem sie im Begriff ist, es zu küssen; ihre Linke unterstützt es. Den Hintergrund bildet etwas Landschaft mit einer Stadt. Dieses köstliche Bild, voll bezaubernder Innigkeit des Ausdrucks, erscheint wie ein freier Erguß aus Raphaels schöner Seele. Die Hände der Madonna sind etwas nachlässig gezeichnet und zu stark in den Formen, die Linke selbst ist in der Verkürzung mißlungen. Die Ausführung aber ist so frei und geistvoll, die Färbung so blühend, daß diese Mängel leicht übersehen werden. Der landschaftliche Hintergrund von breiter Behandlung ist von einem blaugrauen Ton.“

Das wohlerhaltene Bild, so erzählt man, befand sich unbeachtet und mit Staub bedeckt in einem Zimmer des Hauses Tempi zu Florenz (wo es schon von Gio. Cinelli, Bellezze di Firenze 1677, p. 282 angegeben wird), als dem Arzt der Familie dessen Schönheit auffiel, er es daher untersuchte, den Schatz erkannte und hocherfreut seine Entdeckung dem Marchese und dem Publikum mitteilte. „Man erinnerte sich alsdann, daß das Bild einstens bei einer religiösen Feierlichkeit in dem nun verlassenen Zimmer ausgestellt war. Einige Jahre darauf erstand es König Ludwig von Bayern um sechzehntausend Skudi und erwarb dadurch eine neue Zierde für die reiche Münchner Pinakothek.“

Dann folgen die Angaben über Aufbewahrung des Kartons und über die Kupferstiche nach dem Bilde.

Diese kühlen, den optischen und historischen Sachverhalt wiedergebenden Notizen machen für uns den Hauptwert der Arbeit Passavants aus. Sie müssen aber, wenn man Passavant gerecht

werden will, ergänzt werden durch seine poetisch-gefühlvollen Bildinterpretationen im eigentlichen Text des Raphael-Werkes. Die auf die Madonna Tempi bezügliche Stelle lautet — man beachte den veränderten Tonfall! —: „Mit welcher Innigkeit drückt hier die Mutter das Kind an ihre Brust, im Begriffe, ihre Liebe mit einem, mit tausend Küssen zu besiegeln! — Raphael aber, nach seinem feinen Gefühl für das Angemessene, malte, so viel Madonnenbilder er auch entwarf, nie den Moment des Küssens selbst, als etwas zu Irdisches und in der Idee gewissermaßen jene Ehrfurcht Verletzendes, welche bei der wärmsten Liebe der heiligen Mutter doch dem göttlichen Kinde gebührt." Hier spricht der Nazarener, dort der Katalogisator einer Gemäldegalerie.

Es ist von Wert, vergleichsweise nun auch die Stimme Rumohrs zu vernehmen. Rumohr hatte sich bei der Erwähnung eben dieses Bildes in seinen „Italienischen Forschungen" ganz zurückhaltend geäußert. Nach einigen Notizen über Retuschen und die Modellierung, die jene Sicherheit, welche die Madonna del Granduca besitzt, nicht erreicht habe, heißt es abschließend: „was übrigens dieses herrliche Bild der Idee, dem Style, der Innigkeit nach gewähre, bedarf, seitdem es in die Sammlungen einer der besuchtesten Hauptstädte übergegangen ist, für deutsche Leser wohl keiner Andeutung."

Als in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts Herman Grimm die Geschichte des Ruhmes Raphaels durch die Jahrhunderte verfolgte, konnte er von einem noch fortdauernden Einfluß der Auffassung Passavants reden. Cornelius hatte in den Loggien der Münchner Pinakothek Raphaels Entwicklung in der chronikenhaft-sentimentalen Art der Nazarener gegeben. „Man dachte sich ihn (Raphael) umgeben von heiligen Visionen... Was Irdisches aus diesem Dasein nicht fortzuschaffen war, wurde mit einem gewissen Dunste umhüllt. In Berlin besonders fand Passavants Auffassung innige Anhänger. In Italien war er bald Autorität. Die Anmerkungen zu Lemonniers Vasari-Ausgabe be-

ruhen auf ihm. Die Kunsthistorie der neueren Franzosen fand in Passavants neuromantischem Katholizismus ein ihr sehr verständliches Element."

Die Raphael-Reisen Passavants füllten seine Notizbücher — dreißig hinterließ er — mit Aufzeichnungen über den Reichtum der europäischen Länder an Kunstwerken. Indem er seine Bilderinnerungen und nackten Sammlungsverzeichnisse notdürftig mit dem literarischen Gewand eines Reiseberichtes umkleidete, entstand die 1833 erschienene „Kunstreise durch England und Belgien". Dieses Buch und Passavants „Christliche Kunst in Spanien" 1853 sind Nachschlagewerke, noch im Stile des 18. Jahrhunderts, nur reicher an Material und kritischer in seiner Bearbeitung. Auch Waagen hat ungefähr in den gleichen Jahrzehnten die kunstgeschichtliche Reiseliteratur um ein paar Bände vermehrt. Aus dieser literarischen Wüste wächst oasengleich das reiche, saftige und von vielen Ideen getränkte Buch Carl Schnaases auf, seine „Niederländischen Briefe" (1834). In Schnaase trat ein anderer Typus des deutschen Kunsthistorikers: der Geschichtsphilosoph auf den Plan.

2

Die Schule der Kenner ruht auf zwei Grundpfeilern: den Werken des Süddeutschen Passavant und des Norddeutschen G. Fr. Waagen. Gleich Rumohr, Schnaase, Kugler ist Waagen ein Kind der deutschen Küste. In Hamburg, 1794, wurde er geboren als Sohn eines Malers, der während der Revolutionszeit eine kleine Gemäldesammlung erworben hatte und sich — ziemlich kümmerlich — mit Mal- und Zeichenunterricht durchschlug. Darin, daß Waagen ein Hanseat und kein Berliner sein durfte, erblickte Burckhardt, der ja auf Berlin nicht gut zu sprechen war, die beste Vorbedingung alles Vortrefflichen, das er geleistet habe. Waagen hat seine besonderen Gaben freilich erst in Berlin und für Berlin entfaltet.

Waagens Geburtsjahr liegt noch im 18. Jahrhundert. Er wuchs auf im Zeichen der romantischen Gestirne. Sein Vater war mit Ludwig Tieck und Heinrich Steffens verschwägert. Steffens erzählt, daß dem Dichter Tieck auch im Waagenschen Kreise die geistige Oberherrschaft widerstandslos zugefallen sei. Tieck empfahl den jungen Waagen an Sulpiz Boisserée, dessen Sammlung er in Heidelberg vor ihrer Übersiedelung nach Stuttgart kennenlernte. Auf Heinrich Steffens' Rat ergriff Waagen den damals noch ungewöhnlichen Beruf des Kunsthistorikers. In der an äußeren Erlebnissen armen Lebensgeschichte Waagens tauchen die großen Namen der Führer des geistigen Deutschlands von den Freiheitskriegen bis zu den Tagen von Königgrätz auf. Römische Jugendtage verlebte Waagen im Künstlerkreise der Führich, Schnorr von Carolsfeld, Koch, Overbeck und Cornelius. Den Gelehrten Creuzer, Hegel, Schlosser, Thibaut, Karl und Friedrich von Raumer dankte Waagen seine auf den Universitäten in Breslau und Heidelberg erworbene Bildung. Rumohr ist auch sein erster Lehrer im Sehen, Sichten und Sammeln von Kunstwerken gewesen, er hat ihn in seine Berliner Stellung als Direktor der Gemäldegalerie gebracht, an deren Begründung Rumohr ja einen wesentlichen Anteil gehabt hat. Wilhelm von Humboldt hielt seine schützende Hand über den in mannigfache Polemiken verwickelten und vielen Angriffen ausgesetzten Museumsbeamten, und Schinkel schenkte ihm seine Freundschaft. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte Waagen jenem Kreise Berliner Kunsthistoriker an, dem die Persönlichkeiten von Kugler, Schnaase, Eggers, Schorn, Hotho, Lübke, Guhl u. a. für wenige Jahre fast die Bedeutung einer Berliner Schule zu geben wußten. Im übrigen war Waagen, wie jeder gute Museumsmensch, ein Pilgrim und Wandersmann. Seine Personalakten füllen Reiseurlaubsgesuche. Die Niederlande und Italien, Frankreich und Spanien, Rußland und England hat Waagen, zum Teil wiederholt, bereist und auf ihren Bestand an Kunstwerken durchsucht. Auf einer Reise, in

Kopenhagen 1868, ist er gestorben. Unter Bildern war er aufgewachsen, mit Bildern und für Bilder hatte er gelebt, unter Bildern hat ihn auch der Tod ereilt. Waagen ist die erste bedeutende Figur des fachwissenschaftlich gebildeten und beamteten Kunstkenners im 19. Jahrhundert. Er vertritt diesen einen Grundtypus des Kunsthistorikers reiner noch als Passavant, vor allem war sein Wissen vielseitiger, sein Urteil unbefangener.

Das Wesen der kunstgeschichtlichen Kennerschaft ist zum größten Teil Sache der Anlage, des Talentes und Instinkts, zum kleineren Teil Ergebnis einer lern- und lehrbaren Methode. Das Methodische, das die Grundlage für jedwede wie immer geartete Forschungsarbeit bieten sollte, erschöpft sich eigentlich in der kritischen Untersuchung der literarischen und monumentalen Quellen. Diese äußere, mit den Werkzeugen der Philologie der Feder und des Auges arbeitende Kritik wird ergänzt durch die innere, psychologisch orientierte Kritik der Quellen auf die Absichten der Verfasser und auf die Umstände ihrer Entstehung hin. Barthold Georg Niebuhr ist der Begründer dieser kritisch-historischen Methode. Rumohr hatte sie als erster aus der Sphäre der politischen auf das Gebiet der kunstgeschichtlichen Forschung übertragen. Passavant und Waagen setzten diese Tradition fort, der erste mit weniger, der zweite mit mehr Schärfe und Glück.

Zu diesem Besitz an wissenschaftlicher Technik kommen nun aber die Gaben der Natur, die die Physiognomie des Kenners bestimmen. Heinrich Steffens erzählt, wie er das Bildergedächtnis des jungen Waagen geprüft habe. „Ich habe es oft auf die Probe gestellt. Ich nahm Kupferstiche mehr oder weniger bekannter Bilder in Paris oder anderswo, deren Originale er, wie ich wußte, gesehen; er mußte mir, ehe ich ihm den Druck vorlegte, die Gruppe und Stellung der einzelnen Figuren beschreiben, und dies geschah mit einer Genauigkeit, die mich überraschte." Dieses genaue Erinnerungsvermögen für Stilmerkmale, für Kompositionen, Farben und Formen kann wohl

Staunen erregen, kann Lexika, Reproduktionen und Kataloge ersetzen. Aber Kennerschaft verleiht es seinem Besitzer erst dann, wenn es gepaart ist mit Unterscheidungsvermögen für Augeneindrücke, wenn es sich verbindet mit einer eigenen Empfänglichkeit für das Lebendige einer Künstlerpersönlichkeit, die mit Notwendigkeit sich in gewissen Formen immer wieder auswirkt. Erst dann besitzt der Kenner die Fähigkeit, jedes zweite und dritte Werk als Schöpfungen der gleichen individuellen Kraft mit Sicherheit anzusprechen. Die „Sicherheit" findet freilich ihre Grenze in der Stärke der eigentlich kunsthistorischen Begabung des Kenners. Zu ihr gehören, wenn sie rund und voll ausgeprägt sein soll, noch zwei weitere, nicht erwerbbare Fähigkeiten. Zunächst der Instinkt für gut und schlecht, für reine (im Sinne der inneren Wahrhaftigkeit) und falsche Töne, für ursprünglich und abgeleitet, also das, was man mit einem vieldeutigen Worte Qualitätsgefühl nennt. Zum anderen: die Fähigkeit, Gesehenes, Gefühltes, Erkanntes und Beobachtetes in Worte umzusetzen. Ohne diese Gabe bleibt der Kenner stumm, er kann wohl wählen, nicht aber charakterisieren, nicht Kunstgeschichte schreiben. Helles Auge und dunkles Gefühl, Gedächtnis und Instinkt verbinden sich im Kennertum in eigentümlicher Weise und bei jedem Forscher in anderer Dosierung miteinander. Die angeborenen und erworbenen Fähigkeiten des Kenners bedürfen schließlich, wenn sie zu Höchstleistungen führen sollen, beständiger Übung. Die großen Kenner sind ausnahmslos große Reisende. Der Instinkt verlangt ferner nach der Stütze und Korrektur durch das kunstgeschichtliche Wissen. Wer nichts weiß, wird auch nichts sehen. Wer freilich nichts sieht, dem nützt auch alles Wissen nichts.

Die internationale Autorität der deutschen Kunstwissenschaft beruht nicht zuletzt auf dem deutschen Kenner- und Sammlertum. Alle billige Kritik an den Selbsttäuschungen und Illusionen der Bildertäufer, an der Blickenge der bloßen Markt- und Warenkundigen ändert doch nichts an der Tatsache, daß Kennertum

bis zu einem gewissen Grade die Vorbedingung, wenn auch nicht der Inbegriff und das Ziel jeder wissenschaftlich betriebenen Kunstforschung ist. Je größer die Distanz des Gelehrten vom künstlerischen Einzelobjekt ist, um so mehr nähert sich sein Tun und Treiben dem Nebelland rein ästhetisierender, oder der dürren Heide rein philologischer Kunstbetrachtung. Das natürliche Herrschaftsgebiet wissenschaftlich arbeitender Kennerschaft sind die Kunstsammlungen. Im andern Lager haben sich die Begriffsforscher, die Philosophen und Theoretiker der Kunstgeschichte von Anfang an um die Universitätskatheder gesammelt. Beide Arbeitsweisen und Arbeitsmöglichkeiten ergänzen sich. Theoretiker und Praktiker, Sammler und Geschichtsschreiber, Stilkritiker und Systematiker sind wechselseitig aufeinander angewiesen.

Neben dem wissenschaftlichen Kennertum, wie es durch eine stolze Forscherreihe von Passavant und Waagen bis Bode, Friedländer und Falke vertreten wird, hat sich in Zeiten der Intellektualisierung und Rationalisierung der Kunst ein Bastardkennerwesen entwickelt. Der moderne Kenner ist der in die Geheimnisse der Künstlerköpfe und Künstlerhände Eingeweihte. Er hat hinter die Kulissen gesehen, er besitzt die Schlüssel des artistischen Geheimnisses. Für ein Publikum, das sich dem naiven Kunstempfinden entfremdet hat, für eine Künstlerschaft, die sich dem Geist ihres Volkes gegenüber immer mehr isoliert, ist der Kenner der einzige Kunstinterpret. Sogar die Wissenschaft läßt sich zu dem Glauben verführen, in den Spuren dieser Zeichendeuter, Problemjäger und -fänger, Geheimrauner und Propagandafachleute „hinter die Dinge" zu kommen, die ihr, von vorn betrachtet, unverständlich bleiben. Wie unnatürlich ein solches Verhältnis ist, wie auch der Kunstforscher in die Gefahr gerät, ein Leben unter literarischen Gespenstern zu führen, die ihre Ideenspeise aus der Luft saugen, dafür ist uns das Gefühl leider verlorengegangen oder abgestumpft. Wir beschäftigen uns viel zuviel mit Kunst, als daß wir sie noch wahrhaft besäßen. —

Die Geschichte der Verdienste Waagens um die preußischen Kunstsammlungen, seine sachlichen und menschlichen Irrungen und Wirrungen, seine glücklichen Erwerbungen und Attributionen gehören nicht hierher. Genug, daß nach der Erwerbung der Sammlung Solly 1821 es wesentlich seine Leistung war, die Neuordnung der Galerie, ihre Katalogisierung und Hängung vorzubereiten und durchzuführen. Nach den durch Waagen abgeschlossenen Erwerbungen in Italien 1841—1842 wurden hundertvier Gemälde der Berliner Galerie neu hinzugefügt, hunderteinundzwanzig Bilder aus ihr in die Depots gebracht. Tizians Lavinia, Andrea del Sartos Madonna mit Heiligen, Raphaels Madonna Terranuova sind durch Waagen nach Berlin gekommen. Den Museen galt zunächst die wissenschaftliche Tätigkeit Waagens. Stoffwahl und Methode einer Gruppe seiner Bücher erklären sich daraus, daß ihr Inhalt das Element seiner täglichen Arbeit war. Auf Dienstreisen entstanden die Bände, die in der zwanglosen Form der Tagebücher, Briefe, Berichte, Skizzen und Notizen die Ernte ständiger Beobachtung der „Kunstwerke und Künstler in England und Paris" (1831—1839), in Deutschland (1843—1845), in Wien (1866—1867) und in St. Petersburg (1864) bargen. Die Briefform — etwa in den beiden Bänden über Kunstwerke und Künstler in Deutschland — ist nur ein ganz äußerlicher Behelf, den topographisch geordneten inventarartigen Beschreibungen eine literarische Form zu geben. Es hat etwas Rührendes, wie sich Waagen mit wenigen Einleitungssätzen aus der Welt der Reiseerlebnisse loskauft, um dann ungehindert durch literarische Ansprüche den Rest seiner Briefe mit rein kunstgeschichtlichem Material zu füllen. So beginnt z. B. der dreizehnte Brief, Straßburg, den 12. November 1843 datiert, mit diesen Worten: „Mit musterhafter Pünktlichkeit und Schnelle gelangte ich vorgestern abend mit der Eisenbahn nach Kolmar. Neu und zugleich sehr angenehm fand ich die Einrichtung, daß, als die Dunkelheit eintrat, in jedem Coupé in der Mitte der Decke eine Lampe angezündet wurde."

Die Betrachtungsweise in diesen Bänden ist ganz unsentimentalisch, von einem naturwissenschaftlichen Positivismus in der Beschreibung und einer nüchternen Klarheit der Begriffe. Bei Gelegenheit der Analyse der Freiberger Goldenen Pforte fällt (1839) die wichtige terminologische Bemerkung: „die Architektur ist durchaus in dem Stil durchgeführt, welcher gewöhnlich der byzantinische heißt, den ich aber den romanischen nenne." Innerhalb dieser Gruppe der auf Reisen entstandenen, für Reisende bestimmten Hand- und Nachschlagebücher finden sich drei Spielarten des Typus. Das erste der drei Waagenschen Werke, das über England und Paris, ist noch voll von Leben. Das kulturelle Element spielt überall in das kunstgeschichtliche hinein. Das zweite Buch über Deutschland nähert sich schon den topographisch geordneten Verzeichnissen von Kunstdenkmälern, und die beiden letzten Bücher dieser Gruppe über St. Petersburg und über Wien sind nichts als mit kritischen Glossen begleitete Galeriekataloge. Im englischen Bande plaudert der Weltmann, im deutschen Bande beschreibt der vaterländische Gelehrte, im österreichischen Bande urteilt der kunstgeschichtliche Spezialist. Von einem Kulturbilde an, über einen Ausschnitt aus der Heimatkunde hinweg zur Bilderattributistik verengert sich in dreißig Jahren der Interessenkreis.

Waagen hat auf die Zusammenhänge dieser Büchergruppe mit der älteren Literatur selbst hingewiesen. In den englisch-pariserischen Studienbänden fühlt er sich als Fortsetzer und Ergänzer seines Freundes Passavant, dessen „Kunstreise durch England und Belgien" 1833 erschienen war. Waagen hätte noch weiter zurückgreifen können: auf Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein", in deren drittem, 1794 gedrucktem Teil eine englische Reise beschrieben und eine Geschichte der englischen Kunst versucht wurde. Es ist nicht uninteressant, die drei Englandbücher, das klassizistische und die beiden positivistisch gefärbten, miteinander zu vergleichen auf die Wandlung der Kunsturteile innerhalb eines für die deutsche Geistesgeschichte ent-

scheidenden halben Jahrhunderts. Ein Beispiel mag genügen: Forster kommt vom Standpunkt der Humanität unserer klassischen Literaturperiode und im Bann der idealistischen Ästhetik zu einer Ablehnung Hogarths. Hogarth ist für ihn und auch für A. W. Schlegel ein schlechter Maler und ein zweifelhafter Mensch: ethische und ästhetische Anstandsregeln hat er verletzt, indem er die Natur verzerrte. Passavants Malerblick findet bei Hogarth das „charakteristisch Wahre nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes, sondern . . . mit gleicher Meisterschaft in den Formen und dem Kolorit seiner Figuren durchgeführt". Waagen als Historiker sieht die geschichtlichen Zusammenhänge: Hogarths lebhafter Natursinn opponierte gegen den hohlen Idealismus der Historienmalerei. Er wird der Vater der „moralisch-humoristischen" Gattung, die in der Malerei die analoge Erscheinung zum bürgerlichen Drama ist. Hogarth verhält sich — nach Waagens Formel — zu Raphael, wie Molière zu Sophokles. Diese von Hogarth inaugurierte Gattung schließlich ist das einzige, womit die Engländer das Gebiet der Malerei erweitert haben. Noch nach einer anderen Seite hin hat Waagens Englandbuch seinen Vorläufer. Waagen gibt in den Briefen an seine Frau, die den Urstoff des Buches darstellen, ein Bild der englischen Welt. Straßen und Plätze Londons, Parks, Konzertsäle und Theater, Betrachtungen über Frauen und Kindererziehung, über Geschichte des Sammelwesens und über Bälle ziehen an dem Leser in bunter Folge vorüber. Dabei tauchen auch Notizen über Küche und Kochkunst in England auf, z. B. bei Gelegenheit des Diners einer Assekuranzkompanie, in denen der „Geist der Kochkunst" des alten Gönners Waagens, des Barons Rumohr, schüchtern sich regt: „wahrhaft großartig ragt das englische Roastbeef wie ein Urfels in unsere moderne Zeit hinein." —

Der kunstwissenschaftliche Stoff wurde durch die drei Reisebücher Waagens nach mehreren Richtungen hin erweitert. Die Durchsicht der Privatsammlungen förderte über Passavant

hinaus unsere Kenntnis von dem gewaltigen englischen Kunstbesitz. Der heimatlichen Kunstgeschichte erschloß Waagen z. B. durch seine Musterung der Denkmäler des Erzgebirges neue Gebiete. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts setzt ja die Erforschung Deutschlands, auch der abgelegeneren Bezirke, ein. Kugler beschreibt 1837 die Schloßkirche in Quedlinburg, 1840 schreibt er eine Kunstgeschichte Pommerns, der sich drei Jahre später Waagens deutsches Reisebuch anschließt. Die nächste Generation von Kunsthistorikern brachte die in dem Berliner „Verein für Kunst des Mittelalters" ausgestreute Gedankensaat zur Ernte. Wilhelm Lübke schrieb sein Buch über Westfalen, Ernst Förster die „Geschichte der deutschen Kunst" (beide Bücher 1853). Waagens stete Hinweise auf Handzeichnungen und Miniaturen endlich wurden methodisch von ausschlaggebender Bedeutung. Er kam früh auf den Gedanken, sich mit den Miniaturen als Kunstdenkmälern abzugeben, vermutlich schon als Student in Heidelberg, wo er 1818 die vor zwei Jahren von der Vaticana an die Universitätsbibliothek zurückgegebenen achthundertsiebenundvierzig deutschen Handschriften sah. Die Boisserée, Tieck und Rumohr werden diese Eindrücke in Wagen verstärkt und befestigt haben. Waagen erkannte in den Miniaturen jene Klasse von Kunstwerken, ohne die sich eine Vorstellung vom Stil und Wollen ganzer Perioden der Kunstgeschichte nur lückenhaft, beziehungsweise gar nicht geben läßt.

Auch hierin war er nicht ohne Vorläufer. Italienische Bibliotheken hatte z. B. Séroux d'Agincourt auf Bilderhandschriften hin durchmustert, und Fiorillo hatte schon wertvolle Notizensammlungen beigebracht. Waagens wissenschaftlicher Ehrgeiz war es, eine „auf eigene Anschauungen begründete Geschichte der Malerei" zu schreiben, die er, wie er im Gesuch um Urlaub zur Reise nach England 1835 an den Minister schrieb, als das Werk seines Lebens betrachtete. In diesem Werke sollte zum ersten Male den Miniaturen des Mittelalters

ihre geschichtliche Stelle zugewiesen werden. „Sie lehren uns, wie die christliche Malerei, noch lange ihrer Mutter, der antiken, in Auffassung und Technik getreu, allmählich in beiden Stücken zu einer neuen eigentümlichen Weise übergegangen ist, und wie sich später die Sinnesart der verschiedenen Nationen darin ausgeprägt hat. In ihnen allein ist der vollständige, außerordentlich große Kreis der Darstellungen und Erfindungen enthalten, welchen die mittelalterliche Malerei beschrieben." Für eine von Waagen geplante Geschichte der Miniaturmalerei fand sich aber bezeichnenderweise damals noch kein Verleger.

Vom Studium der Miniaturmalerei aus führte dann auch ein Weg Waagen zu seiner kunstgeschichtlichen Hauptleistung, dem Buche über Hubert und Johann van Eyck (1822). „Er traf damit" — sagte Schnaase — „in das Herz der Kunstgeschichte, er beleuchtete die Grenze zwischen dem Mittelalter und der modernen Kunst." Waagen erhellte in dieser Arbeit aber auch die Grenze zwischen romantischer und positivistischer Kunstgeschichtsschreibung. Die entscheidende Hinlenkung seiner wissenschaftlichen Interessen in die Richtung der frühen Niederländer dankte Waagen sicher den Brüdern Boisserée, auf deren Gedankengänge er freilich schon durch Tieck eingestellt worden war. Die Brüder van Eyck gehörten zu den großen Figuren der Kunstgeschichte. Ihr Bild hatten die Romantiker mit Märchen umsponnen. Johann van Eyck war von Johanna Schopenhauer angeschwatzt, von Sulpiz Boisserée als ein Angelpunkt der Kunstentwicklung erkannt worden. Sein Name sollte die Wende bezeichnen zwischen der neugriechischen Weise vor ihm und dem national-deutschen, Dürer vorbereitenden Stil nach ihm, zwischen Weichheit und Härte, Idealismus und Naturalismus, konventioneller und individueller Auffassung. Goethe, Friedrich Schlegel, Fiorillo und andere hatten gegen diese Theorie ihre Bedenken vorgebracht. Schinkel, der im Auftrage des Fürststaatskanzlers Hardenberg im Jahre 1816 in Heidelberg mit den Brüdern Boisserée über einen etwaigen Ankauf ihrer Sammlung für

die preußischen Museen verhandelt hatte, war die historische Ordnung dieser Galerie, wie er an Rauch schrieb, als etwas so über alles Mächtige erschienen, daß dadurch seinem Gefühle nach „eine ganz neue Ordnung der Dinge in dem ganzen Wesen des Sammelns und Aufstellens für die Welt hervorgehen" würde. Den tiefsten Eindruck hatten auch auf ihn die Bilder der van Eyck gemacht. „Sie schufen gerade eine ganz neue Welt, und die Apotheose dieser Meister wäre das Würdigste, welches einen Dichter beschäftigen könnte. Alles Fabrikartige wird weggeworfen, nach Wahrheit gesucht, indes leitete immer noch das Ehrwürdige und Feierliche der hergebrachten Formen ihre Gedanken und Ideen ... Dazu kommt aber, daß sie eine ganze Welt aufschließen, nicht wie andere Gipfelmeisterstücke eine ganze Welt abschließen, und man steht vor ihnen mit frischer Kraft, angeregt für das, was noch sein soll, in der Welt." Dann war Schinkel am Rhein, in Brabant und Holland den Spuren der Brüder van Eyck gefolgt. Waagen aber faßte alle diese Empfindungen, Überlegungen, Kombinationen, Anregungen als erster und er faßte sie als Historiker in monographischer Form zusammen.

Die Wahl des Themas kennzeichnet den der Romantik entschlüpfenden, in die Sphäre des Kennertums sich hineinarbeitenden jungen Gelehrten. In der Kunst nicht ein isoliertes und isolierbares Phänomen zu erblicken, sondern das Produkt einer bestimmten Zeit und Örtlichkeit, das war zwar noch ein methodischer Gedanke der Romantik, die Präzision aber, mit der die Vorbedingungen der Kunst der beiden van Eyck entwickelt werden, gehörte schon Waagens eigener Geschichtsauffassung und -methode an. Er stellte in diesem Buch das Muster einer monographischen Behandlung kleineren Umfanges hin. Er sah in seiner Arbeit einen Vorläufer für eine Geschichte der altdeutschen und altniederländischen Malerei, wohingegen er die Ausfüllung der entsprechenden Lücke in der Geschichte der altitalienischen Kunst von Rumohr erhoffte. Rumohrs „Italienische Forschungen" erschienen fünf Jahre darauf. Waagen

legte sein größeres, aber wenig befriedigendes Werk, das „Handbuch der deutschen und niederländischen Malschulen", erst 1862 vor, nachdem er sich des Stoffes noch einmal hatte annehmen müssen aus Anlaß der Durcharbeitung des Kuglerschen Handbuches für eine englische Übersetzung.

Die kunstgeschichtliche Erforschung der altdeutschen und altniederländischen Kunst betrachtete Waagen selbst als Anzeichen dafür, daß die große, dem Mittelalter zugewandte romantische geistige Bewegung in ihre zweite Phase eingetreten sei. Ihr erster Abschnitt war erfüllt gewesen von der Arbeit des Wiederauffindens der poetischen und monumentalen Denkmäler unserer nationalen Vorzeit. Das methodische Instrumentarium des Historikers handhabt Waagen noch mit der Lust und der Ehrfurcht des Anfängers gegenüber den Lehren der Autoritäten. So stellt sich die Kritik der Quellenschriftsteller und der kunstgeschichtlichen Literatur an die Spitze seiner Darstellung. Die „Chronikenschreiber" der Kunstgeschichte, Vasari, van Mander, Facius und andere, werden auf Vorzüge und Mängel, Motive und Zuverlässigkeitsgrade hin geprüft und den Schriftstellern Fiorillo, Descamps, Johanna Schopenhauer streng und gerecht die Zeugnisse ausgestellt. Dann das Fundament, auf dem das Doppeldenkmal der Brüder van Eyck sich erheben soll: der Nachweis, daß Gestaltung, Charakter und Gang der Kunst eines Volkes oder eines großen Individuums nur im Zusammenhange mit der politischen Geschichte, den Zuständen der Kirche und Literatur sowie mit der Art des Landes und der Sitten begriffen werden kann. Auf der Folie des Nationalstils soll der Individualstil skizziert werden. Waagen fühlt sich als Fortsetzer der von Winckelmann, Séroux d'Agincourt und Cicognara eingeschlagenen methodischen Linie. Volkspsychologische Voraussetzungen für die Entstehung der Kunst der van Eyck glaubt Waagen in der Ausbildung eines selbstbewußten Bürgertums in den reichen Städten Gent, Brügge, Löwen, Ypern, Brüssel, Antwerpen, in dem tiefen und regen Sinn für Vaterland und Religion und in der Geneigtheit

für ein Zusammenwirken zu gemeinsamen öffentlichen Zwecken erkennen zu sollen. Der rein kunstgeschichtliche Unterbau ist an dem kulturgeschichtlichen Material gemessen dürftig, muß es sein, weil es Waagen über die Notizen der Boisserée, Goethes und Fiorillos hinaus an Quellenhinweisen fehlte. Einen rechten Weg zeigt ihm sein kunsthistorischer Instinkt. Waagen ahnt mehr, als daß er es bewiese, daß man eines Tages aus der Erforschung der Miniaturmalerei die „gänzliche Kunstnacht zu erhellen" versuchen werde, „aus der Johann van Eyck plötzlich als ein Stern erster Größe heraustritt". In einem Bericht an den Minister von Altenstein deutet Waagen noch einmal 1834 diese Lösung des Rätsels der Brüder van Eyck an.

Was Waagen über seine literarischen Vorgänger hinaus an positiven Forschungsergebnissen über die beiden van Eyck beizubringen hat, enthält das Kapitel „über den künstlerischen Charakter des Johann van Eyck". Hier arbeitet Waagen mit einigen sicheren Strichen die Neigung der Eycks zum Epischen, ihre Freiheit von den Befangenheiten und Hilfsmitteln der mittelalterlichen Kunst heraus, er kennzeichnet richtig die Objektivität der Maler, die sich in der Unbefangenheit der Figuren, dem Ganz-bei-der-Sache-Sein der Hauptpersonen ausspricht. In der Heiterkeit der landschaftlichen Gründe und in der Liebe für den Alltag, in all den kleinen genre- und stillebenhaften Zügen erkennt Waagen den germanischen, insonderheit niederländischen Charakter dieser Kunst und die Keime zu Bildgattungen, die dann im 17. Jahrhundert selbständig werden. Mit einem gewissen Hohn auf die sogenannte „große Behandlung" der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts schildert Waagen die sichtbare Lust der van Eyck „am Machen", die Bestimmtheit, Reinheit, Genauigkeit, Sorgfalt ihrer Arbeit bei aller Naivität der Auffassung und Fülle der Stofflichkeit. Die Grenzen des Verständnisses aber sind Waagen da gezogen, wo sein Beobachterblick getrübt wird durch Reste des ästhetischen Dogmatismus der Romantiker. Weil Waagen davon überzeugt ist, daß die

Eigenart der christlichen Kunst in der Bevorzugung des Gesichtes als Trägers des Geistigen bestehe, glaubt er den „mageren" Zeichenstil der Eyck, ihren Mangel an anatomischen Kenntnissen zu verstehen. Ihm fehlt das Auge für die Stilgebundenheiten der van Eyck, für das Gotische in ihrer Kunst. Wo Sehgewöhnung einer bestimmten Stilperiode und Formzwang durch das überpersönliche Kunstwollen einer Zeit vorherrschen, sucht Waagen „Zeichenfehler" mit dem Hinweis auf gedankliche Überlegungen zu entschuldigen. Als Endergebnis seiner sorgsam gearbeiteten Bildbeschreibungen hebt Waagen schließlich das Urteil über Jan van Eyck heraus: „die Kunst ist bei ihm mündig geworden und redet vornehmlich in ihrer eigenen Sprache." Das ist die positive Grundlage, auf der dann Schnaase und Hotho und die andern bis hin zu Dvořak und Friedländer weitergearbeitet und das Rätsel der Brüder van Eyck wissenschaftlich zu lösen versucht haben.

In die dritte Gruppe der Arbeiten Waagens gehören die später in den „Kleinen Schriften" zusammengefaßten populärwissenschaftlichen Aufsätze über Leonardo, Mantegna und Signorelli, Raphael, Rubens und Schinkel. Über Rubens hatte Waagen schon 1833 für Raumers historisches Taschenbuch einen größeren Aufsatz beigesteuert, der ins Englische übersetzt, auch in Buchform erschienen ist. Diese Arbeit und der 1864 verfaßte Text zu einem Rubens-Album führen die historische Linie da fort, wo die Arbeit über die van Eyck sie hatte verlassen müssen. Nach Heinses hemmungslos sensualistischer Rubensschwärmerei, nach der verschollenen Rubensstudie Wackenroders und der zurückhaltend klassizistisch befangenen Rubenskritik Forsters gibt Waagen die objektiv kühle, historisch begründete Würdigung. Jakob Burckhardt hat in seinen so ganz anders gestimmten „Erinnerungen aus Rubens" (1898 aus dem Nachlaß herausgegeben) nicht ohne Dankbarkeit Waagens Forschungen benutzt und zitiert. Ganz persönlich gefärbt ist schließlich der nach Schinkels Tode 1844 erschienene Aufsatz

über diesen Waagen in Freundschaft verbundenen größten Künstler seiner Tage. Zwei Jahre vor Waagen hatte ein anderer menschlich und amtlich Schinkel nahestehender Berliner Kunsthistoriker das gleiche versucht: Franz Kugler. Auf dem von Kugler beigebrachten Tatsachenmaterial baut sich im wesentlichen Waagens Darstellung auf.

Waagens menschliche und wissenschaftliche Eigenart wird am verständlichsten in Vorzügen und Schwächen, nach Farbe und Richtung, wenn man ihn zusammensieht mit dem Kreise preußischer Männer, die seine Jugend und besten Mannesjahre bestimmt haben. Mit keinem verbinden ihn mehr gemeinsame Züge als mit Schinkel und Rauch. Schinkel ist für ihn der vorbildliche Mann, Märker mit der Seele eines Griechen wie Winckelmann, Preuße in Pflichtgefühl und gebändigter Phantasie gleich Kant, Deutscher in stolzer und leidenschaftlicher Vaterlandsliebe wie Fichte. In Schinkel, der romantisch fühlend hellenisch formte, als dessen Heimat, wie Theodor Fontane vom alten Schadow gesagt hat: Mark Brandenburg und Athen abwechselnd erschienen, in Schinkel sah Waagen den Inbegriff der schöpferischen Kräfte, die in der Zeit bitterster Armut einen heiteren Reichtum künstlerischer Gedanken entfalteten, die aus Geldnot und Materialdürftigkeit handwerkliche Tugenden zu machen wußten und bei allen äußeren Bindungen die Freiheit des Genius sieghaft bewahrten. In manchem durfte sich Waagen Schinkel eng verwandt fühlen: in der Neigung zu begrifflicher Strenge, in Gewissenhaftigkeit der Arbeit, Bescheidenheit und Selbstverleugnung, in der Richtung auf das Geistige und in dem unbestechlichen Wirklichkeitssinn. Wie Schinkel hatte auch Waagen die Zeitgegensätze Romantik und Klassik als widerstreitende geistige Mächte in der eigenen Brust erlebt. Gleich Schinkel hat er seine Leistungen gegen schwere Widerstände und unter mannigfachen äußeren und inneren Hemmungen vollbringen und auf manchen Lieblingsplan verzichten müssen. Die Bühne seines Lebens, der Hintergrund, auf dem wir sein

Bildnis sehen müssen, ist jenes von Schinkel mitgestaltete Stadtbild Berlins zwischen den Museen und der Universität, dem Denkmal Friedrichs des Großen von Rauch und dem Schauspielhaus Schinkels. Aber Waagen blieb weit hinter Schinkel zurück, da ihm Schwung der Persönlichkeit, schöpferische Genialität und Vielseitigkeit der Anlagen fehlten. Und er litt unter der Beschränktheit seiner äußeren Lage, die ihn nicht, wie es doch Schinkel noch geschehen war, an die höchste erreichbare Stelle brachte, sondern in steter Abhängigkeit von teilweise nicht einmal wohlmeinenden Vorgesetzten hielt.

Waagens Leben war nicht allzu heiter. Das bittere Loos des vermögenslosen preußischen Beamten, der unter dem steten Druck wirtschaftlicher Sorgen wissenschaftlich arbeiten muß, hat er standhaft ertragen. Die immer wiederkehrenden Vorschußbitten in den Personalakten enthüllen den wahren Zustand der Existenz dieses Mannes, der zum Besten der Staatsmuseen durch ganz Europa reiste, an den Tischen englischer Herzöge saß und zu Hause von Geldängsten gefoltert wurde. Dazu kam, daß Waagen zu klar und zu klug war, um sich nicht manchmal der ganzen Fragwürdigkeit seiner Wissenschaft bewußt zu werden. „Wie lebhaft ich ... auch von der hohen Würde des Studiums der Kunstgeschichte durchdrungen bin ... so kommt mir doch dasselbe in unseren Tagen oft so unfruchtbar vor wie die Arbeit der Danaiden ... Nur die Erfahrung, trotz der allgemeinen Indolenz und Barbarei in Beziehung auf Kunst und ihre Entwicklung in einzelnen, wenngleich seltenen Fällen den Sinn dafür in seiner tieferen, ernsten Bedeutung geweckt und genährt zu haben, und die daraus gewonnene Überzeugung, daß die Fähigkeit für diese Art der Äußerung des Geistes, deren Eigentümlichkeit durch nichts anderes ersetzt werden kann, noch nicht ganz ausgestorben, kann mir bei so trüben Betrachtungen einigen Trost gewähren."

Die Lehrtätigkeit an der Universität (seit 1844 war er a. o. Professor) befriedigte weder Waagen noch seine Hörer. Er war kein

Mann des zündenden Wortes, sondern des fachmännischen Zwiegespräches. Dies Spezialistische, das Berufensein zur „Berücksichtigung des Einzelnen" hat Schnaase als den Kern der Waagenschen Art empfunden. Karl Schnaase durchschaute das Wesen dieser Kennerbegabung so klar, weil er sie nicht besaß. Dafür war ihm gegeben, was Passavant und Waagen versagt blieb: der universalhistorische Blick.

II.

GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE METHODE

*

1. HEINRICH GUSTAV HOTHO / 2. KARL SCHNAASE

*

Die Schule der Kenner hatte in Rumohr, dem kritischen Forscher, ihr heimliches Schulhaupt verehrt. Von Hegel, dessen Ästhetik Rumohr glaubte ablehnen zu müssen, empfingen Hotho und Schnaase ihre höheren geschichtsphilosophischen Weihen. Durch diese Namen werden Forschungsrichtungen angedeutet, die streckenweise nebeneinander herlaufen. In den dreißiger Jahren erscheinen der Schlußband der Italienischen Forschungen Rumohrs, der erste Teil des Raphael-Werkes Passavants und ferner Waagens und Passavants englische Reisebücher, aber auch Hegels Geschichte der Philosophie und seine Vorlesungen über Ästhetik. Hothos Vorstudien für Leben und Kunst und Schnaases Niederländische Briefe fallen in dieses Jahrzehnt. Waagens letzte Bücher und die Schlußbände der Geschichte der bildenden Künste von Schnaase kommen in den sechziger Jahren heraus, zu einer Zeit, als schon Kugler, Springer, Burckhardt, Justi und Grimm die für sie und ihre Methoden entscheidenden Bücher geschrieben hatten. Von Zeit zu Zeit einen Blick auf das trockene chronologische Gerippe der deutschen Kunsthistoriographie zu werfen, ist ratsam, da der Zwang zur literarischen Darstellung, der die Ereignisse, Persönlichkeiten, Bewegungen zeitlich aneinandergereiht vorführt, das wahre Bild der Entwicklung des kunstgeschichtlichen Denkens vereinfachend fälscht. In Wirklichkeit liegen die Dinge doch viel verwickelter. Ideen, seien sie künstlerischer Art, seien sie wissenschaftlicher Natur, können ein sehr zähes Leben haben, in dessen Verlaufe Phasen sichtbarer Herrschaft mit Perioden des Geduldetwerdens im Halbdunkel sich ablösen. Wer nicht gerade auf der Szene ist, braucht deshalb aus dem Schauspiel noch nicht ausgeschieden zu sein. Manche Methoden hören von Zeit zu Zeit aus den geistigen Bewegungen das Stichwort heraus, das sie immer wieder auftreten heißt. Andere Richtungen bleiben sozusagen in Nebenrollen dauernd auf der Bühne des Geschehens, wenn auch die Helden wechseln. Einer dritten Gruppe von Arbeitsverfahren schließlich ist nur ein kurzes, episoden-

haftes Auftauchen vergönnt, das aber von höchster Wirkung auf den Gesamtverlauf des wissenschaftlichen Denkens sein kann.

Der Reichtum an neben- und übereinander geschichteten wissenschaftlichen Methoden ist eines der charakteristischsten Merkmale für den Geist des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zur geistigen Physiognomie des 18. Jahrhunderts, in dessen Verlauf sich wenige führende Denkrichtungen schärfer ablösen. So bleibt auch die geschichtsphilosophische Methode eine unter vielen Grundeinstellungen des 19. Jahrhunderts zu dem kunstwissenschaftlichen Phänomen, eine Denk-, Forschungs- und Darstellungsform, deren Wurzeln tief in den Boden des 18. Jahrhunderts reichen und deren Verästelungen bis in die neueste kunsthistoriographische Ideenwelt des 20. Jahrhunderts sich deutlich aufzeigen lassen. —

Aus den Verwaltungsräumen der Museen, aus den Salons der großen Händler und aus den Sälen öffentlicher und privater Kunstsammlungen, den Schauplätzen des Meinungsaustausches der Bildertäufer, aus der Atmosphäre der Expertisen mit ihren Attributionen, Echtheitszeugnissen und stilistischen Indizienbeweisen treten wir herüber in die stillen Gelehrtenzimmer, in Hörsäle und Bibliotheken, in das Klima der Bücher, wo mit Begriffen gebaut, aus Theorien konstruiert, mit Ideen geschaltet wird. Damit rücken wir freilich etwas von den Dingen selbst ab, über deren greifbarem Dasein die Gebäude gedanklicher Beziehungen sich kühn in die Lüfte türmen lassen. Es ist gar nicht zu leugnen: man atmet zunächst wie befreit auf, wenn man aus den wohlabgegrenzten Bezirken der Kennerschaft auf die großgemessenen Weiten der geschichtsphilosophischen Methode entlassen wird. Schrankenlos können Blick und Fuß schweifen, aber es fehlen auch die griffnahen Stützen, die Wegemarken, die Warnungszeichen vor Abgründen und Sackgassen. Die Reize solcher Höhenwanderungen sind von Gefahren untrennbar.

Das Gestirn, nach dem Hotho und Schnaase die großen Richtlinien ihrer Forschungen bestimmten, hieß Hegel. Der Geschichtsphilosoph und Geschichtsschreiber Hegel fand das Problem vor, die romantischen Theorien vom Volksgeist und von der organischen Entwicklung der geistigen Welt zu verschmelzen mit der geschichtlichen Wirklichkeit, ihrer Buntheit und Mannigfaltigkeit. Die Lösung dieses Problems sah Hegel in der Wiederbelebung einer schon von Herder vertretenen Geschichtstheorie, nach der auf allen Gebieten historischen Lebens ein gesetzmäßiger Verlauf im Sinne des Fortschritts stattfindet, wobei der Zielpunkt dieser Aufwärtsbewegung die Gegenwart ist. In Um- und Weiterbildung der Geschichtsphilosophie Herders faßte Hegel beispielsweise die Weltgeschichte auf als einen Prozeß des Fortschrittes im Bewußtsein der Freiheit, der in dem Ziel des gemäßigten Konstitutionalismus mündet. Die eigentlichen Helden des geschichtlichen Werdens sind bei solcher Denkweise nicht die großen Individuen, sondern die großen Ideen, die sich nach dem von Fichte gefundenen dialektischen Gesetz — über These und Antithese zur Synthese (Position — Negation — Negation der Negation) — entwickeln. Hegels mit meisterhafter Klarheit und Eindringlichkeit vorgetragene Entwicklungsformel erwies sich von verführerischer Gewalt über die Historiographen der verschiedenen Wissensgebiete. Zunächst unterlag die Philosophie der heuristischen Macht des ja aus der philosophischen Methode erwachsenen Schemas. Unter ihm sahen und schrieben Hegel selbst und dann z. B. Zeller die Geschichte des Denkens. Dann verfiel die Theologie den Sirenenklängen des großen Dialektikers. F. Chr. Baur ließ die Geschichte der Kirche sich als die Selbstentfaltung der christlichen Idee abspielen.

Die Anwendung der Hegelschen Ideenlehre auf die Geschichte der Kunst durch Hotho und Schnaase knüpft die Fäden da wieder an, wo sie Winckelmann vom Schicksal aus den Händen gerissen worden waren. Dieser „kaltblütige Schwärmer aus

der Altmark" hatte ja schon die Entwicklung der künstlerischen Stile als eine im Lauf der Zeit mit Notwendigkeit eintretende Wandlung gedacht. Winckelmann hatte die Kunstgeschichte als Wissenschaft begründen können, weil er als erster gesetzmäßige Stilzusammenhänge zwischen Denkmälern erkannte, wo seine Vorgänger nur die in chronologischen Beziehungen stehenden Leistungen einzelner Künstler erblickt hatten. Wie Hegels Methode: Geschichte als Selbstentfaltung von Ideen zu fassen, gegenüber dem Jagen nach einzelnen Kausalitäten bei den rationalistischen Historikern als eine Befreiung empfunden worden war und die systematischen Köpfe der Nachbarwissenschaften angezogen hatte, so verfielen ihr auch die Kunsthistoriker. Sie gaben Geschichtskonstruktionen, indem sie gewisse allgemeine, als unantastbar anzusehende Voraussetzungen anerkannten, aus denen sich auf begrifflichem Wege die einzelnen kunstgeschichtlichen Tatsachen ableiten lassen sollten. Solche geschichtsphilosophischen Voraussetzungen waren z. B.: was geschehen ist, ist mit Denknotwendigkeit geschehen. Die Geschichte der Kunst ist die Offenbarung der absoluten Idee in sinnlicher Erscheinung. Die Ideen entwickeln sich im Sinne des Fortschritts. Da die transzendenten Anfangs- und Zielpunkte der geschichtlichen Entwicklung als bekannt gelten dürfen, lassen sich die einzelnen Phasen des historischen Verlaufes als notwendige Zwischenstufen festlegen. Auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit, unter Verkennung der irrationalen Elemente der Persönlichkeit und der durcheinander spielenden historischen Motive gelangte man so zu einer großartigen Geschlossenheit des Weltbildes. Indem Hotho und Schnaase an die Stelle der Zufälligkeiten des kunstgeschichtlichen Verlaufes dialektische Spekulationen setzten, vergewaltigten sie gleich Hegel den Geist der Historie. Für den Pragmatismus, dem sie entrannen, trat der Spiritualismus ein, dem sie verfielen. Gedankliche Konstruktion verdrängte die Empirie, die geschichtsphilosophische die philologisch-kritische Methode. Gewiß ist

es leicht, von Seite der unsystematischen Naturen her, die nur im Sammeln und Ordnen die Aufgabe der Wissenschaft erkennen wollen, an diesen Forschungsverfahren Kritik zu üben. Gewiß darf nicht das Arbeiten mit Begriffen, wie Hotho und Schnaase es pflegten, mit begrifflicher Forschung, etwa im Sinne Burckhardts und Wölfflins, verwechselt werden. Es bleibt aber doch das Positive in der Leistung dieser Männer anzuerkennen: die Weitung des geistesgeschichtlichen Horizontes, die hohe Zielsetzung für die kunstgeschichtliche Arbeit, die gedankliche Durchdringung des historischen Stoffes und vor allem: das lebendige Bewußtsein und die Betonung des Zusammenhanges aller geisteswissenschaftlichen Probleme.

I

Von den Ahnen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung im 17. und 18. Jahrhundert zu erzählen, ist unterhaltsam: sie gehörten ja fast alle der großen geistigen Welt an, in der sie als Maler wie Mengs und Geßner, als Dichter wie Heinse, Goethe und die Schlegel, als Gelehrte wie Winckelmann und Forster an weithin sichtbaren Stellen standen. Daß sie auch in der Kunstwissenschaft führende Rollen innegehabt hatten — wie viele der Zeitgenossen, denen ihre Namen vertraut waren, haben das gewußt? Bei den uns näher stehenden Generationen der großen Kunsthistoriker liegen die Verhältnisse umgekehrt. Außerhalb der Fachkreise sind ihre Persönlichkeiten mit wenigen Ausnahmen, z. B. Herman Grimm und Jakob Burckhardt, kaum bekannt. Das Dasein der meisten spielte sich zwischen den Schranken ihrer Wissenschaft ab. An äußeren Ereignissen arm, ist es gefüllt von Lust und Leid begrenzter geistiger Interessen. So tritt das Biographische mit Recht hinter den Analysen der Werke und der Herausarbeitung der methodischen Grundgedanken dieser Männer zurück. Auch von Heinrich Gustav Hothos Leben ist nur wenig zu berichten. In Berlin ist er 1802

geboren, hier hat er bei den Museen und an der Universität gewirkt, hier ist er 1873 gestorben. Auch er kam nicht auf dem Richtwege eines geordneten kunsthistorischen Fachstudiums zu seinem eigentlichen Beruf, sondern auf den Umwegen über die Jurisprudenz, wie Wilhelm Bode, und über die Philosophie, wie Carl Justi. An der entscheidenden Wende seines geistigen Daseins steht die Persönlichkeit Hegels. Hotho wurde sein Schüler. Auf Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaft wendete er des großen Lehrers dialektische Methoden an. Ästhetik wurde sein Arbeitsfeld und das Lehrfach, für das er sich 1827 in Berlin habilitierte. Hotho hat die 1818 in Heidelberg gehaltenen berühmten Vorlesungen Hegels über Ästhetik herausgegeben. Sein erstes Buch: „Vorstudien für Leben und Kunst" (1835), widmete er dem Hegelianer und Geschichtsschreiber des Kantianismus Carl Rosenkranz. Der Vielheit der Künste in sich nicht nur durch Begriffsbildung, sondern ein- und mitfühlend gerecht zu werden, hat Hotho versucht. Er verfaßte ein Trauerspiel „Don Ramiro", er las als erster in Berlin über die deutschen Klassiker, er schrieb ein Buch über das musikalische Berlin. Das Gefühl der Verpflichtung, sich als akademischer Lehrer der Ästhetik „um alle Gebiete der Kunst in gleichem Maße zu bemühen", diktierte auch Hotho sein Bewerbungsschreiben an den Minister Altenstein um Anstellung bei den Museen. „Denn als höchsten wissenschaftlichen Zweck habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Ästhetik nur in innigster Verbindung mit der Kunstgeschichte zu behandeln, um in dieser Weise durch die geschichtliche Entwicklung der Künste die Rechtfertigung und Gewährung der allgemeinen ästhetischen Prinzipien zu liefern." Ohne eine solche Stellung im Museumsdienst fürchtete Hotho „größtenteils auf das Studium in der Poesie und der Literaturgeschichte" sich beschränkt zu sehen. Sein Wunsch ging in Erfüllung. 1832 wurde er Assistent der Gemäldegalerie, 1860 Direktor des Kupferstichkabinetts. Was die Museen ihm geben konnten, war der unmittelbare Verkehr

mit den Kunstwerken, das denkbar beste Gegengewicht gegen die spiritualistischen Neigungen des Ästhetikers. Was Hotho den Museen gegeben hat, ist sehr viel weniger. Hier trat er aber in dem Maße hinter den eigentlichen Sammler- und Kennerbegabungen wie Waagen zurück, wie er diesen auf dem Universitätskatheder und als Schriftsteller in den Schatten stellte. In unmittelbarer kollegialer Nachbarschaft haben beide Männer nebeneinander gearbeitet, jeder ein typischer Repräsentant einer kunstwissenschaftlichen Begabungsgrundform. Philosophischer Weitblick, schriftstellerischer Ehrgeiz blieben Hotho auch treu, als er von den ästhetischen Studien seiner Jugendjahre zu engeren, kunsthistorischen Untersuchungen übergegangen war. 1842—1843 ließ er als ersten und zweiten Teil „öffentlicher Vorlesungen über Gegenstände der Literatur und Kunst", die er an der Universität Berlin gehalten hatte, seine „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei" erscheinen. 1855—1858 folgte das unvollendete Werk über „die Malerschule Hubert van Eycks nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen". Auch dieses Werk war aus einem Kolleg hervorgegangen. Verhältnismäßig selten stößt man in der modernen kunsthistorischen Literatur auf Zitate aus Hothos Werken. Charakteristisch ist, daß der ästhetisch interessierte und philosophisch geschulte Robert Vischer, als Schriftsteller einer der glänzendsten Impressionisten der Kunsthistoriographie, in seinem Rubens-Büchlein „Für unzünftige Kunstfreunde" (1904) gern „mit Hotho" gesprochen hat.

Waagen hatte seine wissenschaftliche Laufbahn mit einer spezialistischen Monographie begonnen, Hothos erstes Buch ist eines der merkwürdigsten Zeugnisse für seine Allgemeinbildung und seine wissenschaftliche Grundhaltung. In einem Schreiben an den Generalintendanten Grafen Brühl charakterisiert Hotho die „Vorstudien für Leben und Kunst" (1835) selbst folgendermaßen: der Zweck des Buches sei „mehr der einer schönen Darstellung als eigentlich historischer Wissenschaftlichkeit,

indem es mir mehr daran lag, die innere allgemeine Befähigung zur Auffassung und Darstellung von Kunstwerken zu zeigen, als geschichtliche oder ästhetische Abhandlungen zu schreiben". In der äußeren Form einer in fingierten Briefen erzählten Jugend- und Reisegeschichte entrollt Hotho den ganzen Rundhorizont seiner ästhetischen Interessen, Kenntnisse und Ansichten. Die Früchte der Studien- und Reisejahre durch Holland, Belgien, Frankreich und Italien werden hier in buntem Durcheinander wie aus einem riesigen Füllhorn den Lesern vor die Füße geschüttet. Der Systematiker schreibt ganz unsystematisch. Aus der kalten Höhenluft der Begriffswelt steigt Hotho in das warme Klima sinnlichen Kunsterlebens nieder. Den Mann der malerischen und graphischen Kabinette sieht man noch am Klavier sitzen, ist doch ein gutes Drittel der Vorstudien der Musik, ja im Grunde einem einzigen Werke, dem Don Juan Mozarts gewidmet. Eduard Mörike hat in seiner schönsten Novelle: „Mozarts Reise nach Prag" das Werden des Don Giovanni in Mozarts Phantasie aus der Verwandtschaft des schöpferischen Genies mitfühlend dargestellt. Hotho, der Ästhetiker, läßt seine Leser, ohne daß sie recht ahnen, in welche geistige Zucht sie genommen werden, am vollendeten Don Juan die hohe Schule der Empfindung und sprachlichen Wiedergabe eines musikalischen Meisterwerkes durchmachen.

In der geistigen Marschroute Hothos von Musik über bildende Künste zur Poesie und Philosophie spiegelt sich im beschränkten Rahmen dieses wunderlichen Buches ein Stück der großen deutschen Geistesgeschichte wider. Hotho ist darin deutscher Romantiker, daß er die Welt zunächst durch das Ohr und nicht durch das Auge erlebt. Musik ist ihm in seiner romantischen Jugendperiode die allein verständliche Sprache, durch die der Weltgeist zu ihm redet. Sturm und Drang und Romantik, die ausdrucksgierigen und ausdrucksfrohen Epochen, fanden in der Musik die höchste Dolmetscherin ihrer Seele. Heinses „Hildegard von Hohenthal" und Wackenroders „Joseph Berg-

linger“ sind Kinder einer Mutter. Ganz im Sinne des historistischen 19. Zeitalters ist es dann aber gedacht, wenn Hotho in der italienischen Malerei und Kirchenmusik eine gleiche Abfolge von Stilepochen finden will. Musikhistorisch zu denken war Hotho geschult, hat er doch ein bekanntes Buch über das musikalische Berlin geschrieben. Aber nicht nur das Prävalieren der Musik im Gesamtaufbau seines Kunstdenkens charakterisiert Hothos romantische Herkunft, mehr noch die besondere Art, wie er musikalische Kunstwerke erlebt, genießt, versteht, deutet. Er will Musik beschreiben. Alles und jedes verwandelte sich ja der romantische Geist in Sprache, die Eindrücke aller Sinne, die Wirkungen jeder Kunst. Romantik ergötzte sich an den Gemäldesonetten, an der Umsetzung des Gesehenen in Geredetes. Die Romantiker aber wurden gerade bei ihrem Bemühen, die Welt durch die Sprache zu beherrschen, sich der Grenzen ihrer Macht bewußt. Das Problem der Beschreibung ließ sie nicht los. Auch Hotho klagte: zwischen den Sprossen auf der Stufenleiter sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten bliebe noch so weiter Spielraum, daß die feinen Schattierungen des Kunstwerkes sich mit dieser Skala nur grob und notdürftig decken ließen. Den eigentümlichen Zauber der Mozartschen Töne wollte er fassen, und worin er liege, an der Musik selbst klarmachen. An diesem Unternehmen glaubte er zu scheitern. Und doch: eher als anderen Kunstschriftstellern gelangen ihm, der den akustischen und den visuellen Typus in sich bis zu einem gewissen Grade verschmolz, Analysen musikalischer Eindrücke von großer suggestiver Gewalt. So z. B. aus der Don-Juan-Ouvertüre: „Gleich dem ersten majestätischen Fortschreiten dieser Töne setzte sich zwar ein feindlich sich verselbständigender Trotz entgegen, doch bald erbebt er zu ahnendem Schreck, als strafend jener Ernst dazwischenschlägt und nun durch Mark und Gebein schneidende Geistesschauer über die Frevler dahinfahren. — Schon aber strömt aus diesen sturmumwehten, blitzdurchzitterten Felsen der taghell fortsprudelnde Quell des Allegro

übermütig hervor." Wieder drängt sich der Hinweis auf eine berühmte Stelle in Mörikes Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag" auf, wo ein wahrhaft sprachgewaltiger Lyriker in bildhaften Visionen Mozarts musikalische Konzeption nacherleben ließ. „Er löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus, und jener furchtbare Choral: „Dein Leben endet vor der Morgenröte!" erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht."

Hothos Vorstudien für Kunst und Leben sind sparsam mit eingehenden Beschreibungen von Kunstwerken, aber dies Erstlingswerk enthält doch bereits Proben von drei Typen kunstwissenschaftlicher Analysen. Erstens die sprachliche Bestandsaufnahme eines Gesichtsbildes, eine literarisch veredelte Schilderung des Tatsächlichen, ein gefühlvolles Beobachtungsprotokoll. Dafür als Beispiel ein Stück aus der eingehenden Beschreibung des Straßburger Münsters: „Ein strenger Abschnitt schied diese ineinandergewobenen Riesenmauern von dem Mittelteile des einsam aufragenden Turmes; sechsfach durch schmale, zu unabsehbarer Höhe auffliegende Fenster allseitig durchbrochen, eilt er den Wolken zu, in seiner beflügelten Schnelle dennoch durch die oben fest wieder ineinandergreifende Masse sowie durch die sanft emporgeschlungenen Schneckengewinde der vier umherstehenden Seitentürme beruhigend ermäßigt; und nun erst, von diesem neuen Fuße aus, schwebt die Spitze wie auf tausend Sprossen immer eilender, immer verweilender in unmerkbaren Stufenfolgen ins Unendliche auf, um die festliche Andacht einer ganzen Stadt, eines ganzen Landes in stummer Heiligung zu den Sternen zu tragen." Der junge Goethe gab einst die Ergriffenheit durch den architektonischen Gesamteindruck, Hotho setzt die bewußte Formzergliederung in einen Reigen gepflegter Vergleiche um. Goethe ringt nach Ausdruck seines stürmisch bewegten Herzens, Hotho

ringt mit dem Ausdruck, um sich des Gesehenen bewußt zu werden. In einer zweiten Grundform spätromantischer Bildbeschreibung löst Hotho die Anschauung einer Gruppe inhaltlich zusammengehörender Werke in Szenenfolgen auf. Er zieht aus den Bildeindrücken den novellistischen Gehalt gleichsam ab, um, wie später Richard Muther mit journalistischer Gewandtheit zu tun pflegte, die Stimmungsessenz einer Bildgattung literarisch herauszudestillieren. So z. B. von holländischen Genreszenen: „Die bäurische Sonntags- und Alltagslust, Spiel und Tanz, Trinkgelage, Gezänk und Schläge; die ganze Kirmesart und Seligkeit in Schänken und Hütten, jede List und rüpelhafte Dummheit, heimliche Vertraulichkeit, die sinnlich offensten Späße und der trunkenste Jubel beginnt immer lauter und derber sich Luft zu machen. Welch eine beschränkte, und dennoch welch eine ganze Welt! Die Alten wie die Jungen, Buben und Mädchen, Männer und Weiber, die Menschen wie das liebe Vieh, alles schreit und kläfft, springt und singt und jauchzt:

‚Uns ist ganz kannibalisch wohl
Als wie fünfhundert Säuen.'"

Die dritte Abart der Hothoschen Bildbeschreibung kennzeichnet sich durch das Hineinlesen kulturgeschichtlicher Zusammenhänge und philosophischer oder religiöser Gedankengänge in die Bildgestalten. Einfühlung eigenen Wesens in fremde Welten und Einfüllung poetischen Gehaltes in anschauliche Formen. Ein Beispiel gibt die Beschreibung der „Anbetung des Lammes" von den Brüdern van Eyck, die Hotho in Gent sah. „Jetzt aber feiern sie beim Anblick Gottes, der sich, gleichgültig in welcher Form, ihrer Anschauung darbietet, nach so vielen Werkeltagen, den Sonntag ihres Gemüts, und tief in sich zurückgedrängt empfinden sie, daß die Wahrheit alles sonst Gewußten und Gewollten vor ihnen stehe; der Lärm ihrer früheren Tätigkeit verstummt vor dem stillen Gedanken an den Erlöser; dem verwirrten Gedränge des Tages enthoben, staunen sie ihn an in

der ersten Verwunderung vor dem Wunder, daß Gott Mensch geworden; in sich selber versunken, horchen sie in lautlosem Sinnen auf das Echo ihres Herzens, und sind in dem schwebenden Ausdruck festgehalten, sich gegen dies Wunder fremd und es ebenso als das Wunder ihrer eigensten, vertrautesten Natur zu fühlen." Den unter der literarischen Oberfläche solcher Analysen verborgenen Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Spekulation, Naivität und Sentimentalität in Schillers Sinne, Klassik und Romantik in der eigenen Brust hat Hotho stark und schmerzlich empfunden. Vor Rembrandts „frecher Sicherheit" schwor er zum ersten Male aufrichtigen Herzens die Grille ab, „statt auf die Tiefe der malerischen Behandlung, statt auf die Poesie der Färbung, Beleuchtung und jede Art technischer Begeisterung nur immer auf die geistige Tiefe des Inhaltes zu blicken". Vor diesem Bekenntnis zum Sensualismus der Anschauung lag die Periode romantischer Befangenheit Hothos in dem Wahn, das geistige Erfassen des Inhaltes in jedem Kunstwerke müsse man über alles zum Kern des Genusses machen und „die Schale der äußeren Darstellung als eine bloße Außenseite am liebsten unbeachtet liegen" lassen. Auf dem Umwege über „den allgemeinen Geist" wollte Hotho zur Erkenntnis einzelner Werke und Epochen vordringen. Speziellere historische Studien wurden stolz von der Hand gewiesen und in der Kunst nur nach der Weltanschauung gefragt, die in ihr zuerst eine unendliche Gegenwart gewinnt.

Die psychologische Erklärung für Hothos Entwicklungsweg, wie er durch das bunte Gewebe seiner Vorstudien hindurchschimmert, bildet die Tatsache, daß er ein versetzter Poet war. „Der tiefste Widerspruch, der schon seit den Kindertagen mein früheres Dasein in stetes Schwanken brachte, lag in dem befriedigungslosen Bedürfnis nach eigener Poesie." Das Versagtbleiben eigener produktiver Kräfte führte ihn jener geistigen Strömung zu, die den Gegensatz zwischen Alltäglichkeit und Dichtung, Wirklichkeit und Wunschbild dadurch zu über-

winden trachtete, daß sie die widerstrebende Welt poetisierte. Die Kunst erhielt, gemeinsam mit Philosophie und Religion, von der Romantik die Aufgabe zugewiesen, vom Mittelpunkte des Gemütes aus die Welt nach seinem Bilde umzuschaffen. „Poetisch zu essen und zu trinken, zu genießen und zu dulden, zu denken und zu handeln, poetisch zu vollbringen, was andere sündigen oder sich heiligen nennen; aus poetischen Machtsprüchen die festesten Grundsätze der Sittlichkeit zu binden und zu lösen und in diesem frohen Spiele selbstbewußter Genialität das eigene Leben zum Kunstwerk, das Kunstwerk zum höchsten Leben auszugestalten, das war die schöpferische Wonne, welche der Genius den wenigen Auserlesenen vorbehalten hatte.“ Hotho haßt die romantische Fühlweise, wie jeder die überwundene Lebensperiode haßt, es ist aber ein Haß, der seinen Glanz und seine Glut von der alten Liebe und dem Leid der Trennung empfängt. Den Zerspaltenen, zwischen Unglauben, Gleichgültigkeit, Rationalismus und religiösen Orthodoxien verschiedener Herkunft hin und her Gerissenen rettet schließlich das Denken. „Innerlich ausgelebt und ausgestorben, ohne Hoffnung und ohne Glauben, warf ich mich endlich der Philosophie in die Arme, und sie allein nahm mich trostspendend auf.“ Und nun richtet Hotho mit ehrfürchtigen und dankbaren Händen das Bildnis Hegels auf, die Grenze zweier Lebensperioden bezeichnend. Wie Goethe in der Poesie, so war Hegel für ihn in der Philosophie der heimische Hafen der Ruhe und des Glücks, in dem Hotho nach jeder literarischen Weltumsegelung freudejauchzend anlangte. Wundervoll und schöner als alle Bildbeschreibungen Hothos ist die literarische Porträtskizze, die er von der Person Hegels gibt: „Er saß vor einem breiten Schreibtische und wühlte soeben ungeduldig in unordentlich übereinander geschichteten, durcheinandergeworfenen Büchern und Papieren. Die früh gealterte Figur war gebeugt, doch von ursprünglicher Ausdauer und Kraft; nachlässig bequem fiel ein gelbgrauer Schlafrock von den Schultern

über den eingezogenen Leib bis zur Erde herab; weder von imponierender Hoheit noch von fesselnder Anmut zeigte sich eine äußerliche Spur, ein Zug altbürgerlich ehrbarer Geradheit war das nächste, was sich im ganzen Behaben bemerkbar machte. Den ersten Eindruck des Gesichts werde ich niemals vergessen. Fahl und schlaff hingen alle Züge wie erstorben nieder, keine zerstörende Leidenschaft, aber die ganze Vergangenheit eines Tag und Nacht verschwiegen fortarbeitenden Denkens spiegelte sich in ihnen wider; die Qual des Zweifels, die Gärung beschwichtigungsloser Gedankenstürme schien dieses vierzigjährige Sinnen, Suchen und Finden nicht gepeinigt und umhergeworfen zu haben, nur der rastlose Drang, den frühen Keim glücklich entdeckter Wahrheit immer reicher und tiefer, immer strenger und unabweisbarer zu entfalten, hatte die Stirn, die Wangen, den Mund gefurcht." So hat der Mann ausgesehen, der, wie Hotho sagt, im Faßlichsten schwerfällig und ermüdend wurde, aber in den Tiefen des anscheinend Unentzifferbaren in großartig selbstgewisser Behaglichkeit und Ruhe wühlte und webte.

Was konnte er Hotho geben? Worin lag die Befreiung und Rettung, die Hotho bei Hegel fand? Er lehrte ihn verstehen, wo ihm die Romantik nur Ahnung hatte geben können. Er eröffnete ihm Weiten, die die Welt umspannten, nicht bloß jene Helldunkelsphäre europäischen Mittelalters. Er zügelte mit dem Zwang zum folgerichtigen Denken die schweifende und springende Phantasie und er führte seinen geistigen Blick an einem Gedankengebäude hinauf, gleich dem Straßburger Münster ungeheuer und doch klar gegliedert, bei unabsehbarer Fülle von überschaulichster Einfachheit, aus wenigen, immer wiederkehrenden und immer wechselvoll veränderten Grundformen bestehend, wissenschaftlich beschwert, künstlerisch bewegt. Dem ästhetischen Schauspiel der wunderbaren Architektonik des Hegelschen Systems konnten sich gerade die Künstlernaturen am wenigsten entziehen, sie wurden von dem ver-

wandten baumeisterlichen Geist magisch angezogen. Es mag einmal darauf hingewiesen werden, daß Hotho 1842—1843 in seiner „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei" bewußt im Geiste der Hegelschen Philosophie in den kunstgeschichtlichen Perioden das aufsuchte, was nach der religiösen und nach der weltlichen Seite hin die allgemeine Weltanschauung ausmacht: die innere höchste Vernunft, die, dem gewöhnlichen Sinne verborgen bleibend, dem tiefer, dem philosophisch schauenden Blick sich offenbart.

1844 schrieb Friedrich Hebbel sein Vorwort zur „Maria Magdalena", in dem er sich als Hegelschüler bekannte. „Das Drama veranschaulicht den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee. Kunst ist realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee ist." Hier ist in der vielleicht schärfsten Formulierung der Kern der Geschichtstheorie Hegels aufgedeckt. Hothos Ausgangspunkt war der gleiche, sein Vorwort zu der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei stellt die philosophische Betrachtungsweise Hegels der historisch-kritischen Rumohrs ausdrücklich entgegen. Jede Methode befriedigt besondere Bedürfnisse, hat ihr eigenes Recht und Ziel. Hotho knüpft bei jenem Winckelmann an, der Lehrgebäude und Geschichte der Kunst als die beiden untrennbaren, einander wechselweis fordernden Seiten des wissenschaftlichen Gesamtbildes der Kunst des Altertums erkannt hatte. Daher die Zweiteilung auch seines Werkes in einen allgemeinen ästhetischen, auf den „inneren Charakter" der Künste abzielenden Teil und einen besonderen, den äußeren Verlauf der Kunstperioden schildernden Teil historischen Charakters. Warum aber erschließt sich das geschichtliche Verständnis der Kunst der Vergangenheit nur dem philosophischen Sinn? Warum führt nur der Weg über Dialektik, Spekulation und begriffliches Konstruieren zum Ziel? Weil nur das philosophische Denken Brücken über die Kluft zu schlagen vermag, die die Jahrhunderte geöffnet haben zwischen uns

und den Epochen der alten großen Kunst. Es wäre ja noch die andere Möglichkeit denkbar, nämlich das Vergangene vom Gegenwärtigen her zu verstehen, aus dem starken unmittelbaren Nahgefühl des Lebens die Kräfte zu entwickeln, die zeitlich und räumlich Fernes dadurch verstehen lehren, daß und soweit sie es als blutsverwandt aufzeigen. Es ist das ewig Romantische an Hotho, daß die Klage über die „Prosa" seines Zeitalters ihm zum Antrieb wissenschaftlicher Erforschung der seiner Ansicht nach nicht prosaischen Zeitabschnitte wird.

Hotho leitet die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei mit einem Geständnis ästhetischer Art ein: alte Kunst ist die wahre, neue deutsche Kunst ist die falsche Kunst. Der ganze Abscheu des philosophischen Kopfes gilt der aufkommenden Düsseldorfer Malschule, weil er in ihren Werken den Abstand zu erkennen glaubt zwischen ursprünglicher und abgeleiteter, freier und akademischer Kunst. Neben den Münchnern und Franzosen, bei denen Frische der Auffassung, Charakteristik, Erfindung, Originalität und Natur ist, herrschen in Düsseldorf: Konvenienz, Sentimentalität, Mattheit, Mache und Lahmheit. Daher „das Weibische und Energielose, Traurige und Kümmerliche, Mimige und Hohle, Kindelnde und Spielende, das nur den Unmündigen zusagen kann ... statt der Freiheit nur Übung und Fleiß, statt eigener Produktion nur Wiederholung, statt des poetischen Ergreifens und der künstlerischen Wiedergeburt entweder nur Gestalten und Situationen, aus berühmten Poeten mit seltsamer Dilettantenverwechselung des Dichterischen und Malerischen ausgewählt, oder die vorhandene Natur in nüchterner Treue kopiert und durch prosaische Verständlichkeit den Unverständigen nahegerückt und durch empfindsame Zutat empfindungsreich gemacht". Je stärker das Gefühl der Abneigung gegen die verhätscheltste Kunstrichtung seiner Zeit, um so lebendiger Hothos Liebe zur Kunst der Vergangenheit. Wenn der alte Carl Justi gegen die impressionistische Kunst polemisiert und den „Amorphismus" in ihr

aufdeckt, so ist es die Abrechnung eines mit Erfahrung und Weisheit gesättigten Geistes mit Erscheinungen, die seinen Abendfrieden stören, weil sie ihm nicht mehr verständlich werden können. Hothos Kampf gegen die Düsseldorferei beweist gerade, daß alle Reflexion nicht vermocht hatte, seine Instinkte ganz zu trüben. Die Zeit hat sein Urteil im wesentlichen bestätigt. Daß es in seinen Tagen große Kunst aus erster Hand gab, blieb unausgesprochen. Rethel hatte 1840 seine Aachener Rathausfresken begonnen, Cornelius das Jüngste Gericht, Overbeck das Magnifikat der Künste, Menzel ein Jahr darauf die Illustrationen zu Kuglers Leben Friedrichs des Großen vollendet. In der Gruppe der französischen Künstler, die Hotho den Düsseldorfern gegenüberstellt, steht zwar Horace Vernet als der einzige Name, der Klang behalten hat, Delacroix aber, der eigentliche Ruhmeskünder der französischen romantischen Malerei, fehlt. Nichts kann skeptischer stimmen gegen die Unfehlbarkeit eigener Urteile als die immer wieder zu machende Beobachtung, daß die eigentlich entscheidenden Namen in den Listen der führenden Historiker jeweils vermißt werden. Burckhardt wußte um Böcklins Bedeutung eher als andere, aber sympathisch war ihm Gallait.

Drei Quellströme des kunstwissenschaftlichen Denkens lassen sich bei Hotho unterscheiden. Erstens, was aus eigener musikalischer und dichterischer Anlage an Kräften ihm zufließt, zweitens historisches Bewußtsein und Gewohnheit, geschichtlich zu denken, drittens die Einflüsse der spekulativen Ideenlehre Hegels. So fragt Hotho nach Sinn und Geschichte der Kunst und strebt, vielseitig gebildet, solchen wissenschaftlichen Zielen zu, die ästhetische und kunsthistorische Forschung zu einheitlichen Problemkreisen zusammenbinden.

Hotho treibt im ersten Teile seiner „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei“ Inhaltsästhetik. Inhalt der Kunst ist ihm die Weltanschauung eines Volkes oder Individuums. So ist z.B. Aufgabe und Inhalt der Malerei die Darstellung der

christlichen Empfindungs- und Anschauungsart. Bekannte Grundlehren der romantischen Ästhetik tauchen hier wieder auf, um im Geiste Hegels systematisiert zu werden. Da die Inhalte der Kunst sich wandeln nach dem sinnlichen Material, in dem die einzelnen Künste gestalten, läßt sich eine Vielheit von Möglichkeiten, Aufgaben, Zielen und Wegen der Künste konstruieren. Ihre Offenbarung im geschichtlichen Leben der Kunst aufzuzeigen und die Notwendigkeit ihres Ans-Licht-Tretens zu erweisen, bestimmt Hotho als die Aufgabe der historischen Forschung. So kommt er zu einer Ästhetik von oben, deren durch Spekulation gefundene Sätze ihm den unbefangenen Blick für die bunte Mannigfaltigkeit des wirklichen historischen Geschehens trüben. Wenn Hotho von der Ästhetik der Poesie her die allgemeinsten Darstellungsweisen der bildenden Künste festzustellen sucht: epische Großheit und Breite, lyrischen Ausdruck des Innern und dramatische Bewegtheit, so hält er sich noch an die Konstruktionslinien, die Hegel in seinen 1835—1838 von Hotho herausgegebenen Vorlesungen über Ästhetik gezogen hatte, wo drei Grundformen der Künste: die symbolische, klassische und romantische, unterschieden wurden. Wie Hegel der symbolischen Kunstform die Architektur entsprechen läßt, der klassischen die Plastik und der romantischen Malerei, Musik und Poesie, so nimmt Hotho im engeren Felde der bildenden Künste für die lyrische Darstellungsweise die Malerei in Anspruch, für die epische die Architektur, für die dramatische die Plastik. Das Ineinanderüberspielen der Grundmöglichkeiten, ihr mannigfaches Verschlungensein im organischen Leben der Künste liefert Hotho neue Reihen begrifflicher Feststellungen und Beobachtungen, Einteilungsgründe für die Künste und Schlüssel zum Verständnis der Volks- und Individualstile.

Kugler und Burckhardt haben sich gegen diese Mischung ästhetischen und historischen Forschens, gegen die Dialektik des Verfahrens mit berechtigter Kritik gewendet. Burckhardt

lehnte 1847 in einem Brief an Kinkel die „unsinnige, innerlich unwahre Begeisterung Hothos“ ab. Der spätromantische Schwärmerton Hothos soll gewiß nicht verteidigt, es soll aber auch nicht vergessen werden, daß Hothos Werk einen ersten Versuch darstellt, die deutsch-niederländische Kunst in großen Zusammenhängen wissenschaftlich zu bearbeiten, und daß es eine Fülle feiner Charakteristiken über die Sonderart der deutschen Kunst enthält.

Diesem Stoffgebiet blieb Hotho treu. Sein letztes, 1855—1858 erschienenes, ebenfalls aus Vorlesungen hervorgegangenes, aber mit der ersten Lieferung des zweiten Bandes steckengebliebenes Werk behandelt „Die Malerschule Hubert van Eycks nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen“. Diese Arbeit hat einen handbuchartigen Charakter. Ist auch der Kreis noch weit gezogen: die Vorgänger Hubert van Eycks verfolgt Hotho bis in die altchristliche Kunst hinein, so ist er doch des Konstruierens und Systematisierens einigermaßen müde geworden. Abgesehen von einer ästhetisch-philosophisch orientierten Einleitung ist der Stoff chronologisch geordnet und nach einem in der Zeit der sogenannten kulturgeschichtlichen Methode beliebten Schema vorgeführt: Werkaufzählungen und Beschreibungen, verbunden durch kulturgeschichtliche Einleitungen. Das Fehlen des philosophischen Farbstoffes macht dies Buch langweiliger, zugleich aber kunstgeschichtlich brauchbarer als die vorangegangenen Schriften. Die Literatur über die deutsche und niederländische Schule, für die neben Michiels' „Histoire de la peinture flamande“ und Cavalcaselles „The early flemish painters“ die deutschen Forscher Waagen, Passavant, Schnaase und Förster das meiste getan hatten, ist von Hotho nicht nur benutzt, sondern sorgsam in Zitaten verwertet. In der hundertjährigen Geschichte der deutschen Van-Eyck-Forschung, von den Boisserée bis zu M. J. Friedländer, hat das Urteil der Zeit sich gegen Hotho gewendet. Es ist nicht gelungen die „Hände“ der beiden Brüder van Eyck so scharf zu scheiden, daß in unserer Vorstellung zwei

lebendige Meisterpersönlichkeiten vor uns stehen. Über Hubert wissen wir, abgesehen von der seinen Anteil am Genter Altar ihm zuschreibenden Inschrift, nichts, so daß seit Dvořaks Forschungen nicht Hubert, sondern Jan van Eyck der Träger des Ruhmes ist. Und dies mit Recht, weil die von Jan signierten Werke gegen die Behauptung der Inschrift zeugen, daß „Johannes in der Kunst der zweite" gewesen sei. Hubert tritt in die Reihe der voreyckischen, älteren, handwerklich gebundenen Meister zurück. Hotho verteidigt leidenschaftlich die entgegengesetzte Meinung, wonach Jan „neben Hubert nur ein schätzenswertes großes Talent, und selbst dieser gefährlichen Nähe entrückt nur ein Nachfolger (ist), den andere schon in der gleichen Zeit in manchen Fortschritten übertreffen". Für Hothos Bedeutung in der Kunsthistoriographie bleibt es völlig belanglos, ob schließlich die Wage der historischen Kritik sich auf die Seite Huberts oder Jan van Eycks neigt, ob Hotho also „richtig" oder „falsch" geurteilt hat. Sein Weg, seine Art zu fragen, seine Blickrichtung und der persönliche Impetus, den er seinen Beweisführungen zu geben wußte, das entscheidet. So wurde z. B. von methodischer Bedeutung der Abschnitt „Erlöschen und Wiederbelebung des Eyckischen Ruhmes", als erster Versuch einer ideengeschichtlichen Behandlung.

Hothos Einleitung müht sich, noch einmal die Vereinbarkeit von Ästhetik und Kunstgeschichte, wie sie unter anderen von Schelling befürwortet worden war, darzulegen und Kunstwissenschaft als eine historische und zugleich philosophische Disziplin zu erweisen. „Soll aber ein befriedigender Erfolg" — so schreibt Hotho — „zustande kommen, müssen ästhetische Einsicht, umfassende Kennerschaft, eigene Poesie des Gemüts und Blicks in solcher Einigung wirken, daß keine dieser Gaben mehr selbständig tätig bleibt." Die Ästhetik tut die Wahrheit ihrer Erkenntnisse dar durch bestätigende Zustimmung der Geschichte. Die Kunst verwirklicht geschichtlich, was im Wesen des Schönen begründet ist. Das ästhetische und das geschicht-

liche Element stehen aber in Hothos Werk doch so unverbunden nebeneinander wie das kulturgeschichtliche und das künstlerbiographische. Die engste Verflechtung aller Kunst „mit Glauben und Gottesdienst, dem Glück und der Not der Zeiten, mit rationalen Vorzügen und Mängeln, mit dem ganzen Weltgewebe“ will er darstellen, ohne vorerst die autonome innere Entwicklung der Kunst beobachtet zu haben. So enthüllt sich das Grundleiden der geschichtsphilosophischen Methode in Hothos Buch erschreckend deutlich, während es in Schnaases Meisterleistungen mehr wie ein Schönheitsfehler wirkt, wenngleich es auch hier eine Brüchigkeit des Ganzen bedingt. Ein kleines Beispiel mag genügen, um die äußerliche, lose Art zu kennzeichnen, wie allgemeingeschichtliche Tatbestände, die irgendwie kunstgeschichtliche Situationen mit erklären sollen, in Verbindung gebracht werden mit individualgeschichtlichen Zügen. „So ist Hubert dann gleichfalls Zeuge (!), wie die Städte, die Philipp der Kühne streng im Zaum hielt, ihr Haupt strack emporrichten. In den Kirchen, den Straßen, dem Hause begegnet er kräftigen entschlossenen Männern; er sieht sie bei Festen, beim Auszug zum Krieg; ihrer Pflichten immerdar eingedenk, aber straffer noch in Verteidigung der Rechte.“ Das kulturgeschichtliche Geschwätz der Einleitungen zu den Kapiteln zahlloser populärer Kunstbücher weist letzten Endes zurück auf Hotho und Schnaase.

Hotho ist der erste Vertreter jener allgemeinen Kunstwissenschaft, die zwischen Philosophie und Geschichte, zwischen dem unendlichen Nebeneinander kunsthistorischer Einzelfakten und den zusammenfassenden Begriffen die Synthese anstrebt. Den Gefahren solchen Zwitterwesens ist auch Hotho nicht entgangen. Daher die Blutlosigkeit der systematischen Partien seiner Bücher, wo die unbequeme Nähe der Tatsachen gemieden wird, um frei und ungestört im Reiche des Gedankens schalten und walten zu können. Auf der anderen Seite, in polarer Gegensätzlichkeit, der Mangel an geistiger Architektonik bei dem ameisenhaften

Treiben der bloßen Tatsachenforscher und Stoffzusammenträger. Hotho fehlte die angeborene Naivität starken Kunsterlebens, die etwa Burckhardt — eine unsystematische Natur — in so hohem Maße besaß. Verschlossen blieb ihm auch Carl Justis aus Lebensfülle fließendes und intuitiv erfassendes Verständnis, das ihm die Geheimkammern der künstlerisch schöpferischen Persönlichkeiten erschloß. Und schließlich: Hotho ermangelte auch jenes universalhistorischen Sensoriums, in dem Schnaase Orient und Okzident zu umfassen bemüht war.

2

Carl Schnaases Bildnisse zeigen ein zartes und doch bedeutendes Antlitz, vergeistigt bis zum Ausdruck verschwiegenen Leidens, beherrscht von kindhaft reinen Augen, überwölbt von einer Philosophenstirn. Aussagen seiner Freunde und Schüler bekräftigen und ergänzen diesen Eindruck einer edlen Mischung aus Festigkeit und Zartheit, Tiefe und Lauterkeit, Geist und Güte. „Man glaubte," schrieb Woltmann in seinem Nachruf, „in seiner Nähe eine reinere Luft zu atmen." Den Obertribunalrat verriet das Wesen Schnaases nicht, das Lübke als „herzgewinnend und durch reine Güte bezaubernd" schildert. Und dem feingliederigen, kaum mittelgroßen Körper traute man nicht die schwere Arbeit der bändereichen kunsthistorischen Werke zu. Sie waren in sorgsamster Ökonomie der Kräfte seiner sensiblen Natur abgerungen und langsam in der stillen Luft der Arbeitszimmer entstanden — neben den juristischen Akten; in Haltung und Ton von diesen nicht ganz unbeeinflußt. Denn von der Abgewogenheit, Sachlichkeit und Logik der Urteile des hohen richterlichen Beamten ging etwas ein in die Diktion und Gesinnung der Bücher des Kunstforschers. Diese Doppellast hätte Schnaase kaum ertragen können, wäre er nicht durch ererbten Wohlstand wenigstens vor den äußeren Sorgen des Lebens geschützt gewesen. Die Vorsicht und Ruhe seiner Existenz ließ ihn

siebenundsiebzig Jahre alt werden. Als er 1875 starb, hatte er seine Generation, die geistig um die Mitte des 19. Jahrhunderts geherrscht hatte, überlebt. Die richtungweisenden Werke des an seine und seiner Freunde Stellen einrückenden Historikergeschlechtes wurden Schnaase noch in die Hände gelegt. Aus einem seiner Erholungsorte, aus Salzungen, schrieb er 1864 an den ihm eng befreundeten Dichter F. v. Uechtritz: „Unter den wenigen Büchern, die ich . . . mitgenommen habe, befindet sich Burckhardts ‚Kultur der Renaissance in Italien', das ich Dir, obgleich ich mit der Tendenz im Herzen nicht einverstanden bin, wegen der vielen geistreichen Einzelheiten empfehlen möchte." —

Wenige Striche müssen genügen, um die Hintergründe zu zeichnen, vor denen Schnaases Figur sich anschaulich-einprägsam abhebt! Einen Teil seiner Knabenjahre hat Schnaase im Reisewagen verlebt. Der Vater führte ein unruhevolles Leben im großen Stile eines Danziger Patriziers des 18. Jahrhunderts. Er schleppte seine Familie durch die Hauptstädte Europas. Die oft gewechselten Wohnungen sahen ein buntes und lautes Treiben: Privatkapellen und Liebhabertheater, Feste und Gesellschaften. Dazwischen wuchs der 1798 in Danzig geborene zarte Knabe auf, dessen erste Erinnerungen sich an den Einzug der Franzosen nach der Schlacht von Jena in Berlin knüpften. Aus der Welt der Menschen und Masken zog er sich früh in seine eigene Traumwelt zurück. Väterliche Theaternarrheit blieb ohne tiefere Wirkung auf ihn. Die Studentenjahre in Berlin, Heidelberg und wieder Berlin stehen unter den Gestirnen Savignys, des Juristen, Hegels, des Philosophen. 1829 kommt Schnaase als Prokurator an das Landgericht in Düsseldorf.

Es waren die Jahre der Blüte der von Schadow geleiteten Düsseldorfer Akademie und des Theaters unter Immermann. Immermann hat seine und Schnaases „Düsseldorfer Anfänge" in den „Maskengesprächen" lebendig geschildert. „Lessing malte sein Königspaar, Bendemann die Hebräer im Exil, Sohn den Hylas,

Hübner den Roland, Hildebrand Judith und Holofernes. Ich fabulierte Tulifäntchen zusammen, schrieb Alexis und Merlin und vollendete Stücke der Epigonen.“ Mit den jungen Malern, eben denselben, die Hotho so abfällig in der Einleitung zu seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei wenige Jahre später kritisieren sollte, las Immermann Goethes und Shakespeares, Calderons und Schillers Dramen. Schadow hatte ihm eine kleine, klösterlich abgelegene Zelle auf der Akademie zu den Leseproben gegeben. „Man mußte an allerlei Polterkram vorbei durch die unbesuchtesten Gänge wandern, und war in dem engen Gemache wie von aller Welt abgeschieden. Unter den Fenstern rauschte der Rhein, die weißen Wände rötete die Frühlingssonne. Bei dem Klange der Wellen, in dem rosigen Schein wurden die Silben gemessen, Akzente festgestellt, die Schattierungen der Rede ausgearbeitet. Schirmer entwarf mir den Prospekt von Fez, Hildebrand stellte die Ausschiffungs- und Kriegsgruppen, Felix Mendelssohn schrieb die Musik zum Werke.“ Noch ein anderer Dichter, auch ein Jurist des Düsseldorfer Landgerichts und ebenfalls Ende der zwanziger Jahre dorthin versetzt, las mit den literarisch und historisch interessierten Künstlern Calderon, Tieck und Aristophanes: Friedrich von Uechtritz. Er hat Lessing zum „Huß“, Schnaase hat Immermann zum „Oberhof“ angeregt. Nur kurze Zeit dauerte die Herrlichkeit der Immermannschen Theaterreformversuche. 1837 war es damit zu Ende. Der Künstlerball von 1838 bildet eigentlich den rauschenden Ausklang dieser blüten- und früchtereichen Periode. Das Fest ist der bewegte Hintergrund der Maskengespräche, in denen Immermann die Geschichte gemeinsam verlebter Jahre, nicht ohne bitteren Unterton, aus den Unterhaltungen dreier Dominos lebendig werden läßt. Er selbst tritt als der schwarze, Schnaase als blauer, Uechtritz als Domino in Rot auf. Die Düsseldorfer Akademiker bildeten den zweiten Künstlerkreis, in den Schnaase eintrat. 1826 in Rom hatte er noch die letzten Helden der nazarenischen Schar: Overbeck und Schnorr,

gesehen. Nun wurde er unter die Genre- und Historienmaler geworfen, denen er das Fehlen einer eigenen, selbständig gefundenen Farbe niemals recht hat verzeihen können. Im allgemeinen sagte Schnaase die moderne Malerei nicht viel. Nur bei Cornelius und Kaulbach fand sein philosophischer Sinn eine gewisse Befriedigung. Zweifellos hat aber die künstlerische Gesamtatmosphäre des damaligen Düsseldorf sich als ein günstiges Klima erwiesen. Schnaases „Niederländische Briefe" sind nach einer Reise durch Belgien und Holland (1829) geschrieben, die „Kunstgeschichte" ist zunächst in Vortragsform entwickelt worden.

1848 wurde Schnaase als Obertribunalrat nach Berlin versetzt, das er 1866 verließ, um als pensionierter Beamter nach Wiesbaden zu übersiedeln, wo er 1875 gestorben ist. Die für die Geschicke Preußens und Deutschlands so unendlich bewegten und entscheidenden Jahrzehnte zwischen der Revolution und der Gründung des neuen Reiches sind die stillsten in Schnaases Leben. Der Riesenarbeit seiner Kugler gewidmeten „Geschichte der bildenden Künste" (1843—1864) gehörten die dem Berufsleben und dem kränkelnden Körper abgerungenen Stunden. Auf dem Balkon seiner am Tiergarten gelegenen Wohnung, mit dem beruhigenden Blick in die grüne Gartenwelt der Königgrätzer Straße, hat Schnaase mit Kugler und Waagen, Hotho, Eggers, Lübke und anderen klug und gütig, in weiteste Perspektiven gedankenreich schweifend und in das Kleinste und Nächste liebevoll sich versenkend, eine Fülle wissenschaftlicher Gespräche geführt, in denen Buchideen geboren, Meinungen eines geistigen Kreises geformt wurden und sich Freunden und Schülern unvergeßlich das Bild des durch tiefes Leiden verklärten, kindhaft reinen Mannes eingeprägt hat. —

Die Grundkraft Schnaases, die allem seinem Tun und Treiben Farbe und Zusammenhang gab — auch seinen wissenschaftlichen Intuitionen — war nicht Wissensdurst eines gelehrten Kopfes, sondern religiöses Bedürfnis eines Menschenherzens.

Es mag dahingestellt sein, wieweit ein innerer Zusammenhang besteht zwischen der zarten Konstitution Schnaases, die ihn das Gefühl der Fragwürdigkeit und Hinfälligkeit alles Irdischen tagtäglich erleben ließ, und der Bedeutung des Religiösen und Philosophischen für ihn als Kraftquelle, Seelenstärkung und Trostspendung. Schnaase gehörte jedenfalls — über diese persönliche seelische Grundhaltung hinaus — einer Lebensform des religiösen Menschen an, die mit der Romantik geherrscht hat und mit ihr erloschen ist.

Das Hauptmerkmal dieser Gesinnung des deutschen Menschen des 19. Jahrhunderts ist die Abkehr vom Rationalen, das Verlangen nach überrationaler Ideenbildung. In der Romantik begegneten sich die beiden Ströme der Sehnsucht nach Einsicht in den Sinn des Weltgeschehens: der religiöse Strom und der philosophische. Diesem metaphysischen Verlangen kommt am meisten Hegels Denken entgegen, weil es religiöse und philosophische Elemente romantisch verschmilzt. Die Lehre von der Idealität des Seins, die Interpretation der Welt als Entfaltung der Idee ist ebensosehr Kernsatz mittelalterlich-religiöser wie modern-romantischer Weltauffassung. Von hier aus findet auch Schnaase den Zugang zur mittelalterlichen Kunst. Ihre Begrifflichkeit und Geistigkeit spricht ihn tiefer an als die Sinnlichkeit und Naturnähe der Renaissance. Die Abhängigkeit des mittelalterlichen Vorstellungslebens von Forderungen, Gefühlen, Normen einer religiös gebundenen Volksgemeinschaft, deren Glieder vor Gott gleich sind, berührt ihn tief sympathisch im Gegensatz zu der Emanzipation des Individuums, der Autonomie künstlerischer Mittel und dem ganzen menschlichen und artistischen Aristokratismus der Renaissance. In seinem 1853 für die Berliner Akademie dtr Künste niedergeschriebenen Lebenslauf heißt es: „Wenn mich gleich anfangs oder doch bald nach dem Beginn meiner kunsthistorischen Studien die Formen des Mittelalters vorzugsweise anzogen, so bin ich mir jetzt der Gründe dieser Neigung bewußt. Die Geschichtsauffassung jeder Zeit

hängt mit ihren inneren Bedürfnissen zusammen; sie interessiert sich für das Gute, was ihr abgeht, nach welchem sie hinstrebt. Für uns, glaube ich, ist das Mittelalter die entsprechende Periode; es besaß, was uns fehlt, es hatte, wenn auch in einseitiger und mangelhafter Weise, eine Richtung eingeschlagen, von der wir uns allzu weit entfernt haben. Dies gilt von der Kunst, die ja überhaupt nur ein konzentrierter Ausdruck der innersten Gesinnung ist, wie von allen andern geistigen Bestrebungen. Und dies, was uns fehlt, ist eben nichts anderes als die positive Religiosität, die das Mittelalter in so großem Maße besaß, die Gemeinsamkeit der tiefsten Überzeugung von den höchsten Dingen, durch welche allein alle andern Anschauungen und Gefühle einen festen Boden erhalten.“ In Berlin, im Verein für mittelalterliche Kunst, der nach 1848 die Kunsthistoriker Waagen, Hotho, Eggers, Kugler, Guhl, v. Quast, Lübke, die Architekten Stüler und Strack unter einer gemeinsamen wissenschaftlichen Parole verband, fand Schnaase eine vielfältige Resonanz für seine Ideen.

Schnaase hat wiederholt, am deutlichsten in seinem Nachruf auf Waagen, den Einfluß der Romantik auf das kunstgeschichtliche Denken betont, den Zusammenhang der Kunstwissenschaft mit dieser großen Periode deutscher Literatur und Philosophie festgestellt. Für Schnaases tiefsten Drang nach religiöser Befriedigung spricht sein inneres und äußeres Verhältnis zu Christentum und christlicher Kunst. Er wurde einer der Mitbegründer des „Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche“, er war Mitarbeiter des „Christlichen Kunstblatts“. In Aufsätzen und Vorträgen hat er sich ausgesprochen „über das Verhältnis der Kunst zum Christentum“ (1852) und über „Bildung und Christentum“ (1861). Diese Beziehungen sind nicht kirchlich-orthodoxer Art, sondern rein innerlicher Natur. „Ich suche“, schrieb Schnaase 1868 an seinen Freund Uechtritz, „in den Überlieferungen der evangelischen Kirche nur die Mittel zur Befriedigung meines religiösen Bedürfnisses, welche mir und

anderen eben durch die herrschende Anarchie verkümmert sind.“ In der Religion, der falschen wie der wahren, erblickte Schnaase den innersten Kern des geistigen Lebens, sowohl bei einzelnen Menschen als auch im jedesmaligen Zeitgeist. In der Kunst, die aus dem tiefsten Wesen des Menschen hervorgeht, sah er die wichtigste Aussage über unser Verhältnis zur Gottheit.

Von hier aus kommt er zu besonderen Fragen und Problemen, z. B.: wieweit ist der Schluß von dem, was wir religiösen Ausdruck eines Bildes nennen, auf die Frömmigkeit des Zeitalters und des Landes sicher? Kann man daraus auf die Frömmigkeit des einzelnen Malers schließen? Die Antwort lautet verneinend. Denn schon allein der Einfluß des Formensinnes, also des stilistischen Wollens, sollte vor derartigen Schlußfolgerungen warnen. Ein anderes Problem ist der Zusammenhang von Kompositionsmotiven mit der Vorstellung religiösen Bildgehaltes. Die Maler machen, mehr oder weniger bewußt, die Erfahrung — bei Böcklin z. B. gehörte sie zu den Atelierrechnungen — daß der Eindruck der Feierlichkeit, der religiösen Gebundenheit geknüpft ist im Leben (kirchliche Zeremonien, Festakte) und in der Kunst an die Bewahrung symmetrischen Aufbaus. So findet sich auch in Schnaases „Niederländischen Briefen“ die gleiche Beobachtung: „je mehr das architektonische Prinzip im Gemälde erhalten ist, desto mehr hat es religiösen Ausdruck.“ Nur der tiefen Unbildung des freigeistigen Spießers erscheinen ein religiös gestimmter Lebensgrund und die Weltweite wissenschaftlicher Perspektiven als unvereinbare Gegensätze.

Bei aller Liebe zum Mittelalter umfaßte Schnaases Universalismus Ost und West, Antike, Mittelalter und Neuzeit. Die alte Barockidee einer Weltgeschichte der Kunst, zuerst ausgesprochen auf Anregung Poussins an der Akademie Ludwigs XIV. durch André Félibien, in Herders universalhistorischer Betrachtungsweise weiterlebend, durch Hegels Systematik gleichsam sturmreif gemacht: Schnaase suchte sie zu verwirklichen. Der Einfluß seines Lehrers Hegel und die Neuorientierung des

Bewußtseins gegenüber der Kunst der Vergangenheit, wie sie durch den europäischen Umlauf der Kunstwerke infolge der Napoleonischen Kriege, durch die Erschließung Ägyptens und Indiens hervorgerufen wurde, das sind die Mächte, die Schnaase den Willen zum universellen Umblick gegeben haben. Die Forschung war wieder einmal in eine Periode unersättlicher Aufnahmefähigkeit getreten. Sie hatte sich angeeignet, was die Erde ihr bot: den durch Lord Elgins Raub, durch Stackelbergs u. a. Forschungen neu erschlossenen Aspekt des antiken Griechenlands, die alte deutsche und niederländische Malerei, wie sie z. B. durch die Sammlung Boisserée dem romantischen Geiste vermittelt wurde, frühes, nazarenisch gesehenes Italien und schließlich, frisch in den Gesichtskreis tretend, die niederländische Kunst zur Zeit des Rubens und Rembrandt. Für das zeitweise Zurückweichen Italiens hinter den Niederlanden in den wissenschaftlichen Interessen der Zeit zeugen die Arbeiten Waagens, Hothos, Koloffs, selbst des jungen Burckhardt Erstlingswerk, vor allem aber Schnaases „Niederländische Briefe". Diese Erweiterung des kunsthistorischen Horizontes fällt zusammen mit der Richtung der führenden Philosophenschule auf große, weitgespannte Gedankengänge und tiefsinnige Verknüpfungen, auf Umformung des geschichtlichen Lebens zu begrifflicher Architektonik und auf geschichtsphilosophische Synthesen.

Große Inhalte in großen literarischen Formen zu bewältigen, ein kunsthistoriographischer Kartonstil ist die wissenschaftliche Sehnsucht der Zeit. So grundverschieden Schnaases und Kuglers Methoden auch immer sind, in diesem Willen zum Überblick über das Ganze begegnen sie sich. Es ist die Zeit der Handbücher, auf die schon Hothos Vorlesungen vorbereitet hatten. 1837 erscheint Franz Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei, 1842 sein Handbuch der Kunstgeschichte. 1843 beginnt Schnaases Geschichte der bildenden Künste herauszukommen. Die Jahre 1847 und 1848 bringen die von Jakob Burckhardt bearbeiteten

Neuauflagen der Kuglerschen Handbücher. 1855 veröffentlicht Anton Springer das Handbuch der Kunstgeschichte, 1857 seine Kunsthistorischen Briefe. 1860 schloß Wilhelm Lübke seinen Grundriß der Kunstgeschichte ab. Unsere bekanntesten populären Nachschlagebücher sind Springers und Lübkes (Semraus) Grundrisse geblieben, und auch der kompendiöse Charakter von Jakob Burckhardts „Cicerone" (1855) hat dazu verleitet, diesen Führer zum Genuß der Kunstwerke Italiens zu einem mehrbändigen Handbuch der italienischen Kunstgeschichte in immer neubearbeiteten Auflagen aufschwemmen zu lassen.

Schnaases wissenschaftlicher Blick ist auf die Zusammenhänge der Dinge gerichtet. Ein Erbteil des romantischen Geistes ist es, daß die Beziehungen, die für seine Geschichtserkenntnis die größte Bedeutung gewinnen, vorzugsweise gefühlsmäßige Lebenszusammenhänge: religiöse und nationale sind, und daß unter den Bildgattungen, die sein ästhetisches Interesse fesseln, voran die stimmungsreichste Bildwelt: die Landschaft steht. Dabei darf nicht übersehen werden, daß das romantische Element eigentlich mehr Schnaases Lebensstimmung (das Suchen nach dem „festen Standpunkt für das innere Leben") beherrscht als sein wissenschaftliches Arbeiten. Als Forscher beruhigte er sich nicht bei Ahnungen, sondern grub hart und tief in ernsten Detailuntersuchungen. Er gab nicht Herzensergießungen, sondern klare Gedanken, er dichtete nicht Geschichte, sondern stellte Geschichte dar. Den Rationalismus des 18. Jahrhunderts, den Gefühlsüberschwang der Romantik suchte Schnaase in einer höheren Einheit geschichtlicher Erkenntnis und ästhetischen Genusses zu verschmelzen. Auch in dieser Hinsicht war sein Ziel eine große geisteswissenschaftliche Synthese. Unmittelbares Erlebnis des Kunstwerks und geschichtliches Verständnis sollten nicht auseinanderfallen, als zwei heterogene geistige Akte, sondern Schnaase wollte im Genuß der Schönheit des einzelnen Werkes seine geschichtlichen Bezüge und Zusammenhänge mit anderen Werken mitfühlen lassen. Die Bil-

dungsideale Goethes und Wilhelm von Humboldts wirkten, wenn auch umgeformt und farbig gebrochen, in ihm nach.

Schnaases wissenschaftliche Denkrichtung zielt auf einen idealen Punkt zwischen den Gegensätzen: Empirie und Spekulation, physiognomische und optische Betrachtungsweise, Lokal- und Realerfahrungen, Kunst und Kultur, Reflexion und Erzählung. Die Spannung zwischen Empirie und Spekulation erlebte Schnaase zunächst in der Ebene persönlicher Lebensführung als Gegensatz der Begabtheit für das praktische Leben und der Anlage für die Theorie. „Erst in Heidelberg (1867) glaubte ich zu bemerken, daß ich wenig für eine praktische Laufbahn, mehr für theoretische Studien geeignet sei. Der naheliegende Gedanke, mich dem juristischen Lehrfache zu widmen, wurde jedoch durch den abmahnenden Rat eines berühmten Heidelberger Rechtslehrers (Thibaut) wankend gemacht, und bald durch die mächtig anziehende Kraft, welche Hegels philosophische Lehre auch auf mich ausübte, in den Hintergrund gedrängt ... ich folgte im Herbst 1818 Hegel nach Berlin, hörte seine Vorträge, las seine Schriften, studierte dabei eifrig ältere und neuere Systeme und belegte, nur um meine Immatrikulation zu rechtfertigen, irgendein juristisches Kolleg ... das Hegelsche System imponierte mir durch seinen weiten Gesichtskreis, durch die Verbindung des Konkreten, nicht bloß der Natur, sondern auch der Geschichte mit den Kategorien des logischen Gedankens. Aber es kam mir doch vor, als ob ich nur eine tautologische Auseinandersetzung dessen erhielt, was ich schon im Bewußtsein hatte, und dabei Gefahr lief, diese Abstraktionen mit der Realität der Dinge zu verwechseln, mich in ihnen zu verlieren."

Was Schnaase Hegels Lehre zu danken hatte, war die Gewöhnung an den universellen Standpunkt in geistesgeschichtlichen Dingen und die dialektische Schulung. Was Schnaase in Hegels Philosophie als Gefahrenquelle fürchten mußte, hat Wilhelm von Humboldt 1822 in einer berühmten Rede „Über

die Aufgabe des Geschichtsschreibers" so formuliert: der philosophische Geschichtsschreiber „muß vor allen Dingen sich hüten, der Wirklichkeit eigenmächtig geschaffene Ideen anzubilden oder auch nur über dem Suchen des Zusammenhanges des Ganzen etwas von dem lebendigen Reichtum des Einzelnen aufzuopfern". Hotho hatte sich verführen lassen, Schnaase versuchte wenigstens sich in ausgebreiteter Empirie ein Gegengewicht zur Spekulation zu schaffen. Der frühe Einfluß Waagens, des Meisters einer auf Kennerschaft sich gründenden Methode, und Savignys, des Schöpfers der historischen Rechtsschule, sicherten seinem auf das hohe Meer des Gedankens steuernden Schiff den Ballast geschichtlicher Kenntnisse. Auch von anderen, z. B. von Sybel, ist bezeugt, einen wie tiefen Eindruck Savignys Darlegung des römischen Rechtes als organisches Produkt des römischen Volksgeistes auf die Jugend gemacht haben muß. „Mit Überraschung wurde ich", schreibt Sybel, „inne, welche Fülle ethischen und kulturgeschichtlichen Reichtums das wegen seiner Trockenheit verrufene Pandektenstudium birgt."

Die Sonderart seiner geschichtlichen Betrachtungsweise hat Schnaase selbst 1830 als die philosophisch-historische bezeichnet, im Gegensatz zur urkundlich-historischen. Er blieb sich dabei klar bewußt, daß die monumentale Forschung (der literarischen und der bildnerischen Denkmale) vorausgehen müsse jedem philosophisch konstruierenden, begrifflichen Verfahren. In den „Niederländischen Briefen" bezeichnet er einmal die zwei Klippen, an denen man zu scheitern pflegt und zwischen denen wir durchsegeln müssen. Die erste Klippe ist die mit abstrakten Begriffen arbeitende und in unhistorischer Überschätzung der antiken Kunst befangene philosophisch-ästhetische Betrachtungsweise des 18. Jahrhunderts. Die andere Klippe erkennt Schnaase in den mannigfach abgestuften empirisch-historischen Ansichten des beginnenden 19. Jahrhunderts. Dieser Auffassung fehlt die Geschlossenheit

des ästhetischen Dogmatismus, sie umfaßt die „Eklektiker", die meinen bloß fühlen zu können, ohne zu denken, die „Liberalen", die ohne Ahnung vom höheren Element der Schönheit aus der Kunst einen frivolen Gegenstand der Mode machen, und schließlich die „Frommen", welche um des Christentums willen die Kunst zum Mittelalter zurückführen wollen. Schnaase lehnt sowohl den einseitig klassischen wie den ebenso einseitig romantischen Standpunkt ab. Er bekennt sich zur historischen Betrachtung der Kunst, weil die Geschichte „die wichtigste und sicherste Anschauung auch vom Wesen der Schönheit gibt". In diesem Sinne sind seine „Niederländischen Briefe" Beiträge zur Geschichte der Kunst und zugleich Beiträge zur Philosophie der Geschichte.

Schnaase schuf in diesem Erstlingsbuche ein großangelegtes Geschichtsbild, dessen Grundlinien auch für seine „Geschichte der bildenden Künste" bestimmend wurden. Sein literarisches Streben ging dahin, in gleichmäßig ausgebreiteter Darstellung der Weite des Blickfeldes, der Tiefe der Auffassung, der Fülle des Wahrgenommenen gerecht zu werden, lebendige Kunde, anschauliches Erlebnis und Bücherwissen zu einer geistig geschlossenen Gesamtschau zu verschmelzen. Seine Zentralidee wurde die Lehre vom Volksgeist. Damit decken wir eine der Wurzeln der kulturgeschichtlichen Kunstforschung auf.

In drei großen Etappen hatte sich die Entwicklung der sogenannten Kulturgeschichtsschreibung vollzogen. Sie ist ein Kind der Aufklärung und sie enstand als Opposition gegen einseitig dynastisch-politische Historiographie. Das Jugendantlitz der Kulturgeschichte trägt charakteristisch französische Züge, so z. B. die Miene hochmütiger Überschätzung der Ideale und Errungenschaften der modernen Zivilisation. Es ist bekannt, daß Winckelmann von Voltaire und Montesquieu Anregungen empfangen hat, Geschichte der Kunst zu schreiben im Sinne der Geschichte eines historischen Produktes aus Kräften kultureller, geographischer, soziologischer Natur. In ihrem zweiten

Lebensabschnitt macht sich die Kulturgeschichte von rationalistischen Befangenheiten frei. Goethe ahnt, Herder entwickelt in sprachgeschichtlichen Studien die Ideen einer vom Geist der Völker ausgehenden, universalhistorisch sich orientierenden Kulturforschung. Dabei treten entsprechend dem die Geister beherrschenden Humanitätsideal die schöngeistigen Bezüge in den Vordergrund, während das Verständnis für politische Dinge abflaut. In ihre dritte Phase tritt die Kulturgeschichtsschreibung in der Romantik ein. An die Stelle der — rationalistischen — Lehre vom Aufbau historischer Gebilde aus bewußter Wechselwirkung handelnder Individuen tritt die gefühlsmäßig betonte und vertiefte geschichtliche Auffassung von der Abhängigkeit auch des großen Individuums von allgemeinen Mächten. Man wird sich des Volksgeistes und des Volkstums wissenschaftlich bewußt. Ohne das in den Befreiungskriegen neu erwachte Nationalgefühl ist diese Wendung im wissenschaftlichen Denken nicht restlos verständlich. Sie zeigt sich auf allen Gebieten der Geschichtsschreibung. Die historische Rechtsschule (Savigny) arbeitet einen nationalen Staatsbegriff heraus im Gegensatz zur naturrechtlichen Staatslehre der Franzosen. Die Entwicklung der germanischen Philologie vollzieht sich unter Jakob Grimms Lehre von der historisch gewordenen Sprache gegen Adelungs Rationalismus. Ähnliches läßt sich in der Theologie, Nationalökonomie, Historiographie beobachten (Fr. v. Raumer). Der Volksgeist, in Religion, Gesetzen, Sitten, Sprache, Dichtung, Kunst sich offenbarend, wird der eigentliche Stoff der Geschichtsforschung! Diese Gelehrten haben noch enge Beziehungen zur Romantik, die in Deutschland auf Betonung nationaler Elemente in allen Lebenserscheinungen drängte und auch in England und Frankreich als Lehre vom Zeit- und Lokalkolorit stärksten Einfluß auf Dichtung und Geschichtsschreibung gewann.

Innerhalb des riesigen Gesamtgebietes der Kulturforschung, das noch Herder zu umfassen wagte, spezialisieren sich jetzt die

Fragestellungen. Die Kunstgeschichte wird in dem Maße, in dem sie nach der Manifestation des Volksgeistes in Kunstformen fragt, eine Teilaufgabe der allgemeinen Kulturgeschichte. Der Kernbegriff des Volksgeistes aber wandelt sich zum Zeitgeist, zum Generationsgeist, ja er wirkt sich aus bis in die schöpferischen Leistungen der Genies hinein. Ausdruck des Volks- bzw. Zeitgeistes ist der Stil eines Volkes, einer Zeit, einer Generation, eines Individuums, wie die Rasse Offenbarung des Bleibenden im Wechsel der Individuen und Geschlechter ist. Damit tauchen zwei geschichtsphilosophische Probleme auf. Das Problem der großen Zeitstile: gotischer, barocker Stil z. B., und das Problem der großen Rassenstile: germanischer — romanischer — semitischer Stil. Völkerpsychologie und Zeitpsychologie treten in den Dienst der Kunstgeschichte. Diese müht sich nun, durch Verschlingung der kulturgeschichtlichen und der kunstgeschichtlichen Problemketten, z. B. in: Gotik — Scholastik — Rittertum — Literatur — Recht — gesellschaftlichen Sitten — körperlichen Haltungsmotiven gleichviele Seiten einer einzigen Lebenseinheit zu begreifen.

Den Prozeß der Durchdringung des Kunstlebens mit den sonstigen Lebensäußerungen aufzuzeigen, die Kunst abzuleiten aus den physischen und geistigen, sittlichen und intellektuellen Eigentümlichkeiten der Völker, das hat Schnaase in der Einleitung zur „Geschichte der bildenden Künste“ 1843 als sein Ziel bezeichnet. „Die Kunst ist die zentrale Tätigkeit der Völker, in welcher sich alle Bestrebungen und Gefühle, Geistiges, Sittliches und Materielles am innigsten berühren und sich begrenzen.“ Oder, wie es einmal an anderer Stelle heißt: „die Kunst ist das gewisseste Bewußtsein der Völker, ihr verkörpertes Urteil über den Wert der Dinge.“ Für diese Geschichtsauffassung muß jedes Werk Urteil und Aussage sein von Lebensinhalten, Gesinnungen, Weltanschauungen usw. Die Aufgabe der Analyse der Kunstwerke ist demnach: im einzelnen Werk wie in Werkreihen das geistige Prinzip zu entdecken und be-

schreibend herauszuarbeiten. Eine solche Geschichtsschreibung nennen wir physiognomisch-dichterisch im Gegensatz zu einer optisch-malerischen Betrachtungsart, wie sie etwa Jakob Burckhardts Wesen von ihm forderte. So wird auch die Uechtritz gegenüber gefallene Äußerung Schnaases verständlich und sinnvoll, daß er im ganzen nicht viel Poetisches läse, weil sein poetisches Bedürfnis durch Gegenstände der bildenden Kunst, die ihn von verwandter Seite berührten, ziemlich befriedigt werde. Das poetische Ausdrucksverlangen, der religiöse Zug zum Geistigen, der Dualismus Hegels, der literarische Charakter der zeitgenössischen Malerei — Gründe genug für diese physiognomische Art der Kunstbetrachtung, die Stilfragen hinter Auffassungsfragen, rhythmisch-dekorative Elemente hinter seelenhaften Elementen zurücktreten läßt.

Den Ausgangspunkt für Schnaases Begriffsbestimmungen der einzelnen Bildgattungen, wie sie in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sich verselbständigt haben, bildet die Überzeugung: Kunst ist Darstellung des Geistes in der Erscheinung. Durch die Erscheinung sieht demzufolge sein inneres Auge gleichsam wie durch eine Schale hindurch, um sich auf den geistigen Kern zu heften. Einige Beispiele illustrieren am besten das Walten dieser Art von Geschichtsphantasie. Das Stilleben faßt Schnaase auf als eine Aussage in der Sprache der Malerei über „das Gefühl der Abhängigkeit von den leblosen Dingen, deren auch sonst nicht unwirksame Macht gerade durch die genauere Kenntnis, durch den häufigen Umgang mit ihnen einen zauberischen Schein erhielt; sie wurden gleichsam geistige Gestalten, welche anhaltende, liebevolle Betrachtung verdienten". Die Sitte, als Gestaltung menschlicher Lebensverhältnisse, findet malerischen Ausdruck in der Gesellschaftsmalerei. Diese Kunstgattung mutet an wie eine Apotheose des Ideals von Stille und Nettigkeit oder wie ein magischer Verkleinerungsspiegel, in dem die reinliche Lebensweise der Holländer ihnen selbst zur Freude widerleuchtet. Solcher physiognomisch-poetischen Betrachtungsweise

bietet sich besonders die Landschaftsmalerei dar. „Die Auffassung der Landschaft für bildende Kunst setzt also voraus, daß wir sie als den Wohnsitz des Menschen im höchsten Sinne des Wortes betrachten, in dem Sinne, in welchem wir den Körper den Wohnsitz der Seele nennen." Schon Goethe hatte 1813 in seinem Aufsatz über Ruysdael als Dichter diesen führenden Landschafter der niederländischen, von Schnaase so geliebten Malerschule „als denkenden Künstler" gefeiert und in drei Dresdener Gemälden „verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt" erkannt.

Schnaases besondere, und gerade Landschaftsbildern gegenüber meisterhaft geübte Kunst ist es, an die Stelle einer sachlich-nüchternen Bildanalyse die Wiedergabe eines philosophisch-gedanklich betonten persönlichen Erlebnisses zu setzen. Das Element der Reflexion drängt sich auch da ein, wo reine hingegebene Anschauung allein herrschen sollte. Dafür ein Beispiel aus der Beschreibung einer Landschaft Jakob Ruysdaels im Haag. „Bei seinen anderen bedeutsamen Landschaften ist gern eine Zeit des Übergangs zum Morgen oder Abend gewählt, hier ist es hoher Mittag. Am Himmel selbst ist Stetigkeit, auch sehen wir kein drohendes Gewölk, nur leichte Schatten, von einzelnen Wolken auf die Felder geworfen, erinnern von ferne, daß auch dieser Ruhe des bedeutungslosen, einfachen Lebens ein Wechsel bevorstehe, daß die Zeit auch über der Fläche schwebt."

Auch die Architektur, die Schnaase schon auf seiner ersten italienischen Reise besonders angezogen hatte, wird als Ausdruck der religiösen Ideen der Vergangenheit gedeutet. „Schon sonst habe ich gefunden," schreibt Schnaase über seinen Besuch des Domes von Tournay, „daß mir die besten, fruchtbarsten Gedanken in großen Bauwerken aufgehen, und ich bin auch diesem wieder sehr dankbar; es hat mir die lebendigste Anschauung der damaligen Zeit gewährt."

In der bisher noch ungeschriebenen Geschichte der Gemäldebeschreibung würde die Linie der physiognomischen Bild-

interpretation von Schnaase zu Adolf Bayersdorfer weiterzuführen sein, der Anfang der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts noch ähnlich sah und sich äußerte. Z. B. über die Münchener Mannalese des Dierik Bouts: „Tiefbrauner Ton. Formen unwahr, aber traurig-öde, einsame Landschaft, die wie zum ersten Male von Menschen betreten aussieht. Eine feiertägliche Elegie der stummen Erde. Diese tiefe Seelenstimmung, verbunden mit Formenstudium und natürlicher Wahrheit, wäre das erreichte Ziel der Landschaftsmalerei. Ruysdael ist mehr rein künstlerischer und nicht so demonstrativ religiöser Natur." Hier aber ist eine Warnungstafel für geistig nicht ganz Schwindelfreie aufzurichten: „Absturzgefahr ins Feuilleton!"

Der Subjektivismus jeder physiognomischen Bildbetrachtungsweise entspricht an und für sich der literarischen Form der „Niederländischen Briefe", die doch den Anschein eines Gedankenaustausches mit dem Leser erwecken wollen. Aber der durchgehende Wechsel von Reflexion und Erzählung, Eindruckswiedergabe und gedanklicher Konstruktion, Notiz und Gefühlserguß, Mitteilung und ästhetischer Deduktion birgt doch ein Moment innerer Unausgeglichenheit, weist auf eine nicht restlos gelöste Spannung hin. Für einen Reiseführer, der, wie Schnaase betont, auf einer wirklichen Reise entstanden ist, hat er sein Buch zu sehr mit gedanklichem Gepäck überfrachtet. Wie sehr, das empfindet man schmerzhaft deutlich bei einem Vergleich mit Jakob Burckhardts „Cicerone". Schnaase läßt das einzelne Werk hinter der Werkgattung (z. B. Genrebild, Landschaft) zurücktreten. Auch die Bildprovinzen führen am Ende nur ein geduldetes Dasein im großen Ideenreiche der christlichen Kunst, über das Schnaases geschichtsphilosophisches Zepter herrscht. Die unmittelbare naive Hinnahme des künstlerischen Eindrucks verflüchtigt sich vor der erkältenden Nähe sofort einsetzender gedanklicher Konstruktionen. Bei Burckhardt genießt der Leser das unverdiente Glück, plötzlich hellsichtig geworden zu sein, wenn der Hauch dieses

Zauberers der Interpretation seine Lider gestreift hat, vor Schnaase läßt das Kunstwerk trotz allen philosophischen guten Zuredens die letzten Schleier nicht fallen. Es würde vermutlich anders sein, wenn Schnaase seine „Realerfahrungen" an sehr viel umfangreichere, tiefere und unmittelbarere „Lokalerfahrungen" hätte anknüpfen können. Auch sein letztes wissenschaftliches Ziel: durch möglichst vollständige Anschauung der Ereignisse die Geschichte denkend nachzuerleben, wäre — wenn überhaupt erreichbar — nicht auf den weitgespannten Flugbahnen bedeutsamer Ideen, sondern nur im Nahkampf, Brust an Brust mit den lebendigen Tatsachen und den Taten und Sachen der Lebendigen, zu erobern gewesen. Schnaase glaubte nach dem Grundsatz: pars pro toto einer historischen Teilanschauung schon die Perspektiven des Ganzen abzugewinnen. Er wagte es, den Mechanismus der leitenden geschichtsphilosophischen Ideen streckenweis bei mangelndem empirischen Stoff leerlaufen zu lassen. Sein Vorwort zu den „Niederländischen Briefen" läßt keinen Zweifel. „Die unmittelbare Anschauung führte zwar nur auf die Entwicklung der christlichen Kunst. Da aber jede Periode die Totalität des menschlichen Wesens enthält, und da mithin in jeder sich alle spiegeln, so konnte es nicht fehlen, daß das ganze Gebiet der Kunstgeschichte mehr oder weniger berührt wurde, und hierdurch entstand es wieder, daß die Kunst nicht bloß an sich, sondern auch in ihrer Beziehung nach außen, in ihrem Verhältnis zur Natur, zur Sitte und Religion betrachtet werden mußte."

Das Wesen jeder Geschichtskonstruktion ist, daß an die Stelle von Aussagen über das, was gewesen ist, die Vorhersage tritt, wie es kommen muß. Statt unbefangen zu beschreiben, was man beobachtet, deduziert man aus scheinbar feststehenden Begriffen heraus. Dabei macht es keinen wesentlichen Unterschied, ob es sich um scholastische, mittelalterliche Denkrichtungen, um rationalistische Schematisierungen des Aufklärungszeitalters, um Hegels geschichtsphilosophische Spekulationen oder um

Alois Riegls auf angeblich objektiven Kriterien beruhende Entwicklungsgesetze handelt. Konstruktionen hier wie da! Anfangs- und Endpunkte sowie die richtunggebenden Mächte werden jedesmal als bekannt vorausgesetzt. Nach Hegel vollzieht sich die Bewegung im triadischen Rhythmus von These, Antithese und Synthese, bei Riegl nach psychologischen „Gesetzen", z. B. dem „Gesetz", daß Volksbegabungen, so die taktische Begabung der Flamen, die optische Begabung der Holländer Konstanten sind und daß die kunstgeschichtliche Entwicklung von taktischer zu optischer Auffassung führt. Riegls „Logisierung" (Haym) des Weltbildes unterscheidet sich von der Hegels und seiner Schüler dadurch, daß sie mit Hilfe der Naturwissenschaft modernisiert ist.

Schnaase hat die Grundgefahren seiner geschichtlichen Denkweise wohl gefühlt. In den Düsseldorfer Maskengesprächen läßt ihn Immermann über die „Niederländischen Briefe" selbstkritisch sich äußern: „einmal schien mir das Buch kein recht in sich geschlossenes Buch zu sein, und dann kam es mir auch so vor, als ob der Autor zuweilen seine Nadeln so fein schliffe, daß sie ihm unter den Händen zerbrechen". Worauf Immermann unter seiner Dominomaske erwidert: „will man einmal mit der Kunstbetrachtung aus der Fläche, in welcher sich allerhand materialistische und religiös-patriotische Dünste ihr anhängen, emporsteigen zu der reinen Höhe, wo die rechten Messungen anzustellen sind, so muß man sich die Luftschicht der Höhe gefallen lassen." In dieser dünnen Höhenluft kreist Schnaases spekulativer Geist adlergleich in kühnen Bogen über den Niederungen historischer Wirklichkeit, aber er bewegt und gestaltet den geschichtlichen Stoff nicht. Es ist beängstigend zu beobachten, wie er auf der schmalen Basis seiner Kunsterfahrung immer höher hinauf seine zerbrechlichen Begriffskonstruktionen treibt. Aber auch in der einen Ebene des geschichtlichen Tatsachenstoffes laufen die Reihen nebeneinander her wie die Geleise, sie rinnen nicht ineinander, wie die Bäche zum Strom. Biographische, urkundliche,

form- und werkgeschichtliche Tatsachen sind mit religiösen, wirtschaftlichen, sozialen Zuständen nicht in unlösbaren Kausalzusammenhängen verzahnt, sondern nur literarisch einander beigesellt. Es herrscht die Analogie. In dem beliebten Kompositionsschema Schnaases: kulturhistorische Einleitung, Paradigma des Zeitstils, topographisch geordnete Biographienreihe, präjudiziert das nach vorgefaßter Meinung gewählte Stilbeispiel das Urteil über die Fülle der ihm nachgeordneten historischen Erscheinungen. Zu einer wirklichen Deutung stilistischer Zusammenhänge in geschichtlicher Abfolge kommt es nicht. Wohl aber zu großartigen Konzeptionen, denen eine wegweisende Kraft zweifellos innegewohnt hat und denen der heuristische Wert nicht abzusprechen ist.

Schnaases Geschichte der bildenden Künste, die nach ihres Verfasser Worten das Wesen des Volkes zusammenfaßt wie in einem Spiegel, „so daß ein scharfer Blick und ein richtiges Urteil auch auf die verborgenen Stellen schließen könnte", enthält die erste Deutung der mittelalterlichen Kunst als Ganzes, aus ihren „äußeren und inneren Motiven", ein Ganzes, dem hier Antike, dort Renaissance gegenüberstehen. Dieser Arbeitsplan geht zurück bis in die Zeiten der niederländischen Reise, ja noch weiter, denn schon der jugendliche Schnaase besaß den genialen Fernblick, die großen Umrisse der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung am Horizont der Welthistorie sich abzeichnen zu sehen.

Schnaases Lehre vom Volksgeist ist aus der Denkart Simmels heraus von Wilhelm Worringer modernisiert worden. „Formprobleme der Gotik" sind ihm Lebensprobleme der germanischen Rasse, genauer: ihres eigentümlichen Verhaltens zur Welt. Der nordische Mensch schafft sich als Ausdruck seiner Seelenverfassung die Stilwelt der Gotik. In weniger blendenden Formulierungen, aber auf sichererem geschichtlichen Boden hat dann Max Dvořak seinen Versuch aufgebaut, das Wesen der mittelalterlichen Skulptur und Malerei aus der christlichen Religiosität

zu begreifen. Er schiebt die Lösung des Problems noch hinter die Rassenfrage zurück in die weitere Perspektive geistesgeschichtlicher Grundorientierungen. Eine solche typische Lebensform der Phantasie ist die christliche Idee, die im Mittelalter die germanischen Völker ergriff. Die Durchdringung germanischer Rassenanlagen mit der Idee des Christentums schuf das Stilphänomen der Gotik. „In dieser vom ganzen vorgeschrittenen Mittelalter ersehnten und in der Gotik erreichten, auf ausgleichender Vergeistigung der materiellen und Materialisierung der spirituellen Momente aufgebauten Harmonie zwischen der Gegenwart der irdischen Bedingtheit und der Distanz der ihre Fesseln sprengenden Seele bestand das Band, das die gotische Baukunst und die gotische Skulptur und Malerei in notwendiger Gleichartigkeit vereinigte." —

Schnaase ist alt genug geworden, um zu seinen eigenen Werken Abstand zu gewinnen. Er sah am Ende das zeitlich Befangene früherer Ansichten, das Konstruierte mancher Zusammenhänge, auch die Bedenken, die gegen die Unterstellung der Kunstgeschichte unter philosophische Doktrinen bestehen. Aus solchen selbstkritischen Stimmungen heraus nannte er die ersten Bände seiner Kunstgeschichte „dilettantisch", gemessen an den späteren, in denen die philosophierende Betrachtungsweise der Kunst des Orients und der europäischen Antike ersetzt worden war durch eine auf selbständigen Detailforschungen beruhende historische Methode in der Darstellung des Mittelalters. In seinem Schreiben an den ersten kunstwissenschaftlichen Kongreß in Wien 1873 legte Schnaase rückblickend eine Art Bekenntnis ab. „In begeisterter Überzeugung von der Berechtigung dieser neuen Wissenschaft, die, wie es gewöhnlich geschieht, wenn die Zeit reif ist, fast gleichzeitig an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Individuen erwacht, dachten wir nur daran, das Gebiet dieser Wissenschaft im allgemeinen zu umgrenzen und die Notwendigkeit ihrer Existenz darzutun. Meine ‚Niederländischen Briefe' hatten gewissermaßen den Zweck, als eine

Einleitung in diese Wissenschaft zu dienen, in der sie, von der gegenwärtigen Kunst ausgehend und zu der Kunst der früheren Zeit aufsteigend, den tatsächlichen Beweis der inneren Einheit der gesamten Kunstentwicklung führen sollten . . . es war dies ein etwas dilettantisches, aber vielleicht nicht fruchtloses Bestreben." Die Aktualität der kunstgeschichtlichen Probleme, mit denen Schnaase sein Leben lang gerungen hat, ist die schönste Rechtfertigung für seinen, wie Dvořak sagt, „bewunderungswürdigen und großartigen Versuch", die Kunst des Mittelalters durch Eindringen in mittelalterliches Leben und Menschentum zu deuten. Hier liegt Schnaases unvergängliche Bedeutung als Geschichtsschreiber und Geschichtsphilosoph.

Schnaase hat noch zu Lebzeiten den Gegensatz der kunstgeschichtlichen Forschergenerationen erfahren. Gelegentlich des berühmten Holbeinstreites, der in Dresden auf der Ausstellung der Darmstädter und Dresdener Madonna 1871 endgültig ausgetragen wurde, hat Adolf Bayersdorfer in vornehmster, tief verständiger Form das Unterscheidende in den Arbeitsweisen der geschichtsphilosophischen und der positivistischen Schule formuliert. Selbst ein Empiriker mit philosophischer Anlage, Schulung und Sehnsucht, konfrontierte Bayersdorfer die Generation der „herrischen Individualitäten" des Zeitalters Hegels, die, „fast ohne empiristische und objektive Kunstanschauung, aber voll selbständiger Geistestätigkeit, ihre Phantasie, die in der Kunstgeschichte und Kunstphilosophie noch wenig durch prinzipielle Erkenntnisse geregelt war, in die Werke der alten Meister hineintrugen", und das Geschlecht der seiner Meinung nach mit Kugler in die Front einrückenden Vertreter einer empiristischen Kunstwissenschaft, die auf Kunstsinn, Kunstkennerschaft und begriffliche Isolierung der spezifisch künstlerischen Probleme gegründet ist.

Auch Kugler, dem Schnaase seine „Geschichte der bildenden Künste" zugeeignet hatte, obwohl ihn das Erscheinen des Kuglerschen Handbuches der Kunstgeschichte (1842), mit seiner

Beherrschung des Schnaase wenig vertrauten und wenig sympathischen technischen Momentes in der Kunst, eine kurze Zeit irregemacht hatte, auch Kugler hat (1850) in seiner Rezension der Schnaaseschen „Geschichte der bildenden Künste" die grundsätzliche und für die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung so bedeutungsvolle Verschiedenheit der beiden Standpunkte mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Seine schönen Worte mögen die Brücke von dem Ufer Hothos und Schnaases zum Ufer Kuglers und Burckhardts schlagen: „Ich habe mich gewöhnt, und ich bin durch den fortgesetzten Verkehr mit der Kunst allerdings immer mehr dahin geführt worden, die künstlerische Erscheinung möglichst naiv und geradeheraus aufzufassen, die Bedingung ihrer Existenz möglichst in ihr selbst zu suchen, ihre Eigentümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven zu erklären; während Herr Schnaase die individuelle Kunsterscheinung möglichst auf ihre allgemeinen Gründe und Bedingungen zurückführt, während er gern dem feineren, geistigen Fluidum der Zeiten nachgeht, aus den geheimnisvollen Strömungen dieser Art den Gestaltungsprozeß zu entwickeln und, soweit es tunlich, zu rechtfertigen sucht. Der eine Standpunkt hat vielleicht etwas von dem des Praktikers, der andere von dem des Theoretikers."

III.

DIE POSITIVISTEN

*

1. EDUARD KOLOFF / 2. ANTON SPRINGER

3. GOTTFRIED SEMPER

*

I

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als in Deutschland der Kreis der kunsthistorischen Hegelianer noch in verba magistri schwor, zweifelte in Paris ein deutscher Beamter des Cabinet des estampes der Nationalbibliothek kühn an allen Autoritäten und Dogmen der Kunstwissenschaft herum: „Wer ist ... der ästhetische Moses, der den Bürgern eines so freien Staates, wie die Republik der Künste und Wissenschaften, schwache und dürftige Satzungen vorschreiben darf?" Eduard Koloff, der so fragte, behauptete stolz, er habe als Kunstforscher schlechterdings nur seinen Augen getraut, und er folgte diesem Grundsatz zu einer Zeit, wo Hotho und Schnaase ihre Begriffsnetze knüpften, um auf der hohen See der Kulturgeschichte glückhafte Fischzüge zu tun.

Es gibt in jeder Wissenschaft Außenseiter, und der Weg der Forschung pflegt schließlich auf der Resultante der Kräfte zu liegen, die von dem Zentrum und der Peripherie einer Disziplin her wirken. Im 18. Jahrhundert schoß Wilhelm Heinse kometengleich am festen Körper der klassischen Ästhetik vorbei, im 19. Jahrhundert ging Koloff, ziemlich unerkannt, sich selbst kaum nach seiner ganzen geistigen Physiognomie erkennend, mitten durch die geschlossene Menge der deutschen Kunstforscher hindurch. Solche Naturen werden meistens von ihrer eigenen Zeit unterschätzt, von der Nachwelt überschätzt. Sie erscheinen dem Rückblickenden als die beweglichen Köpfe neben den befangenen Fachmenschen, als die Geistvollen neben den nur Kenntnisreichen, als die Propheten neben den Hohenpriestern der Zunft. Solche Auffassung bedarf doch der Korrekturen, sobald die Frage nach der geschichtlichen Reichweite der Außenseiterideen aufgeworfen wird. Da zeigt sich, daß der Kranz schließlich nicht dem gebührt, der den Einfall gehabt hat, sondern der in einem Fall das Gesetz zu erspüren vermag, der aus Aperçus Forschung, aus Aphorismen Darstellung macht. All dies pflegt nicht Sache der großen Anreger

und Aufreger, der Häretiker und Revolutionäre der Wissenschaften zu sein. Auch Koloffs Sache war es nicht. Ungefähr gleichzeitig mit Heinrich Heine, der ja nach seiner Art an den pikanten Töpfen der Kunstgeschichte in den Pariser Salons genascht hat, lebte Koloff in Paris.

Die Gewohnheit, französisch zu denken und zu sprechen, schützte ihn als deutschen Kunstschriftsteller vor dem Gelehrtendeutsch. In der Entfernung von den Dichtern und Denkern der kunstgeschichtlichen Methode bewahrte er sich eine bis zum Zynismus gesunde, geistige Vorurteilslosigkeit. Schließlich: dem Louvre nah, die Anfänge des französischen Kolorismus bei Delacroix und den Seinen miterlebend, konnte Koloff der Entdecker Rembrandts, des Koloristen werden. Zur äußeren Freiheit sollte dieser innerlich so unabhängige Mensch nicht kommen. In seiner untergeordneten Stellung, in der er jahraus, jahrein den Zeichnerinnen der Pariser Modejournale alte Vorbilder heraussuchen mußte, zermürbte und versauerte er. Als ihm Wilhelm Bode 1872/73 die Nachfolge Hothos auf dem Direktorposten des Berliner Kupferstichkabinetts anbot, lehnte Koloff in der Erkenntnis ab, daß es für ihn zu spät sei.

Das Aufblitzen jedes der großen Kunstgestirne im Bewußtsein des deutschen Volkes verbindet sich mit einem Forschernamen: so hat Winckelmann Raphael entdeckt, Heinse den Rubens, Wackenroder entscheidenden Anteil an der Ruhmesgeschichte Dürers, Sulpiz Boisserée an der des Jan van Eyck gehabt. Velasquez haben wir erst kennengelernt durch Carl Justi, H. A. Schmid ist der Wiederentdecker des Matthias Grünewald geworden. Für Michelangelo hat Herman Grimm in Deutschland die Bahn gebrochen. An Koloffs Rembrandt-Aufsatz (1854) wird die Literatur über Rembrandt nie vorübergehen dürfen, sie darf es auch nicht an dem vierzehn Jahre vorher in Raumers Historischem Taschenbuch erschienenen Artikel: „Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance“ (1840). Was diesen Ar-

beiten Koloffs eine Bedeutung gibt, die es rechtfertigt, sie zwischenspielartig zwischen den großen Werken der Kunsthistoriographie aufzuführen, ist neben der Richtigkeit einiger der Zeit vorauseilenden Behauptungen das Lebendige seiner Ideen. Vom äußeren Leben des Mannes ist kaum etwas bekannt, von seiner geistigen Welt zeugen neben den genannten Aufsätzen solche über die Pariser Museen, Bauten und Kunstausstellungen, die er unter dem Namen „Ed. Collow" in den Jahren 1834—40 im „Kunstblatt" hat erscheinen lassen. Daß aber Koloff, von dessen persönlichen Verhältnissen wir so wenig wissen, heute noch etwas zu sagen hat, daran hat seine Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einer der großen methodischen Schulen keinen Anteil. Sein Beispiel beweist vielmehr, daß bei der Gesamtabrechnung über die Bedeutung eines Gelehrten das Originale der geistigen Persönlichkeit entscheidend ins Gewicht fällt.

Die geistige Lage, von der Koloffs Betrachtungen ausgehen, ist die wissenschaftliche und künstlerische Romantik Frankreichs, der entscheidende Punkt: das gewandelte Verhältnis der Künstler und Historiker zum Mittelalter. „Vorbei ist es", schreibt Koloff, „in Frankreich mit der Ansicht Quatremères de Quincy: Wir lassen keine andere Baukunst gelten als die, welche ihren Ursprung, ihre Fortbildung, ihre Gesetze, ihre Theorien und Praxis den Griechen verdankt." Während die Generation der Väter in der Antike den Inbegriff veredelter Sinnlichkeit, eine Welt der Freude erblickte, war die Generation der Söhne, z. B. Michelet und Montalembert, gleichermaßen einem Äußersten verfallen, nämlich dem unbedingten, kritiklosen Enthusiasmus für die Kunst des Mittelalters. Der gotische Stil — vor dreißig Jahren noch verspottet — wurde nun als erhabenste Schöpfung des christlichen Geistes erkannt. Diese Bewegung, vor allem auch die in den Reihen der Romantiker herrschende Neigung zu generalisieren, alles in „terminologische Zwangsstiefel" zu stecken und auf die „Folterbank der

Systeme" zu legen, betrachtet Koloff als Folge einer Ansteckung Frankreichs mit der deutschen Nationalkrankheit, sich in ästhetische Theorien und absolute Systeme zu verlieben. In Deutschland hatte Winckelmanns Enthusiasmus den Künstlern die Köpfe verdreht. Als sein kritisch-ästhetisches Lehrgebäude, in dem das Mittelalter keinen Platz gefunden hatte, zusammenbrach, begrub es in seinem Sturze mehr als einen talentvollen Maler. Aus den Trümmern des klassizistischen Tempels erhob sich die neue ästhetische Kathedrale der Tieck und Schlegel, auf deren Altären den Heroen des Mittelalters geopfert wurde. „Als man sich in den Umarmungen der antiken Venus matt und müde gemacht hatte, bat man die von Winckelmann so arg verspottete Muse des Mittelalters um Hilfe und Vergebung." Wieder verfielen die Künstler den Lockungen der Theoretiker. „Denen, welche beten und sich kasteien, wird der Kunsthimmel des 13. und 14. Jahrhunderts aufgetan. Halleluja!"

Gegen beide ästhetischen Systeme richtet sich nun Koloffs geistvolle und weit in die Zukunft der Kunstforschung vorausblickende Kritik. Erstens: die Ansicht von der Heiterkeit, Ruhe, Einfalt der Antike ist falsch. Wer sie vertritt, übersieht den Anstrich von Schwermut bei den schönsten Gestalten jugendlicher Heroen, mißachtet die tiefe geheimnis- und ahnungsvolle Wehmut des Ödipus in Kolonos. Es hat bis zu den Tagen Nietzsches und Jakob Burckhardts gedauert, bis in das Bild der griechischen Welt diese dunkleren Töne eingezeichnet worden sind. Zweitens: die romantische Auffassung der mittelalterlichen Kunst geht von der irrigen Ansicht aus, „daß die Kunst in den Verfallzeiten des Römischen Reichs und der Barbarei wenig oder gar keine Lebenszeichen gegeben habe". In den etwa tausend Jahren zwischen Konstantin dem Großen und dem 13. Jahrhundert sahen die Romantiker nur eine Kunstleere, sie ahnten nicht, daß die künstlerischen Traditionen der alten Welt an die moderne Welt vererbt worden sind. Die Wiedererneuerung der Künste im 13. Jahrhundert stellten sie

sich vor wie einen göttlichen Gnadenakt, in dem Form, Idee und Wesenheit der christlichen Kunst der Welt offenbart worden sind. Auch diese geschichtliche Theorie ist falsch. Es gibt eine Kontinuität der künstlerischen Entwicklung. „Die europäische Bildung ist nie unterbrochen, sondern nur umgestaltet worden, und die Kunst hat ihre Schicksale geteilt." Wer freilich der Lehre von der tausendjährigen Kunstfinsternis entgegentreten will, muß sich frei machen von der vornehmen Nichtachtung gegenüber den Miniaturisten und Bildhauern des Mittelalters. Hier werden von Koloff Gedankengänge gestreift, die dann zu Grundüberzeugungen der Wiener Schule geworden sind. Alois Riegl hat bekanntlich als erster in wissenschaftlicher Begründung („Die Spätrömische Kunstindustrie" 1901) den Standpunkt vertreten: es gibt keine Normalperioden und keine Verfallperioden der Kunst, denn in der Entwicklung formaler Probleme ist kein Glied der Gesamtkette unentbehrlich, alle sind vielmehr gleichermaßen notwendig. Dreizehn Jahre vor Jakob Burckhardt versuchte Koloff eine vorurteilslose Analyse des Charakters Konstantins des Großen und eine Ehrenrettung der byzantinischen Kunst.

Antike und Mittelalter, ihre wechselseitige Abgrenzung und ihr lebendiges Ineinanderüberfließen war das eine große kunstgeschichtliche Problem, das Koloff zu lösen Wege wies. Mittelalter und Renaissance — wo hört die eine Stilwelt auf, wo fängt die zweite an? — hieß die zweite seiner Grundfragen. Jede unbefangene historische Untersuchung muß feststellen, daß die Dinge nicht so einfach liegen und sich nicht so säuberlich auseinanderlegen lassen, wie es den Helden der systematischen Kunstwissenschaft bequem ist. Die Epochen scheiden sich nicht streng wie die Begriffe, die für sie geprägt werden, sie sind vielmehr eng verkettet und verzahnt. „Wenn man den lebendigen Organismus der Kunst auch in lauter kleine Stücke geschnitten und an jedes einzelne Stück eine Etikette geklebt hat, so ist man doch weit entfernt, ein gesundes untrügliches

Urteil zu haben, wie geschickt und rein auch die Schnitte gemacht, wie glücklich auch die Abteilungen und Unterabteilungen benannt sein mögen. Wir glauben, man täte besser daran, ganz einfach zu sagen, wie die Dinge in der Kunst sich gestalten, die anspruchslose Beobachtung und Betrachtung würde immer noch viel Anziehendes und Lehrreiches darbieten. Denn es wäre doch gewiß kein langweiliges Schauspiel und keine fruchtlose Forschung, wenn man die unermeßliche Ineinanderwicklung der Kunst aller Völker und Jahrhunderte verfolgte und die allmähliche Durchdringung zweier sich gegenüberstehender Kunststile und Kunstprinzipien an denselben Schulen, Werken und Künstlern nachwiese." Wer von so hoher Warte der Unvoreingenommenheit die Frage nach der Grenze zwischen Mittelalter und Renaissance betrachtet, sieht, daß es eine Art neutraler „Interimskunst" zwischen den Perioden gab, welche von beiden „Spuren an sich trug und teilweise den herkömmlichen Schnitt und die alten Prinzipien beibehielt, teilweise die neuen Versuche und Bemühungen zu Hilfe nahm". Worin erkennt aber Koloff die entscheidenden Merkmale des Mittelalters hier, der Renaissance dort? Mittelalter ist ihm die Periode der Einförmigkeit, der Unterwerfung von Kunst und Künstlern unter die Notwendigkeit, der Hingabe an Instinkt und Zufall und der Gleichgültigkeit gegen Prinzipien. Auf dieser dunkeln, mit den Augen eines Renegaten der Romantik gesehenen Folie hebt sich hell das Bild der Renaissance ab, die aus dem Gefühl des menschlichen Stolzes, aus dem Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit entsprungen ist und für Persönlichkeit und Individualität freien Spielraum läßt. Zwei Jahre nach diesem Aufsatz Koloffs erschien das erste Buch Jakob Burckhardts: „Die Kunstwerke der belgischen Städte", 1855 lag der „Cicerone", 1860 die „Kultur der Renaissance" vor, in der Burckhardt für eine ganze Generation den Begriff der Renaissance als der Periode der Entdeckung der Welt und des Menschen geprägt hat. Koloff ist aber auch wohl der erste gewesen,

der innerhalb der deutschen Literatur das Wort „Renaissance“ zur Bezeichnung einer Stilepoche gebraucht hat. Adolph Philippi, der die Geschichte dieses Wortes geschrieben hat, glaubte noch, Jakob Burckhardt die Priorität wahren zu müssen, indem er auf die Anwendung der Bezeichnung Renaissance in dem belgischen Reisebüchlein hinwies. Philippi hat aber recht gesehen, wenn er für die Rezeption des Renaissancebegriffes in Frankreich u. a. auf den Artikel des Architekten Hittorf in der „Encyclopédie des gens du monde“ (1833 ff.) hinweist. Hier ist wohl auch die Quelle für den Sprachgebrauch des Deutsch-Parisers Koloff zu suchen.

Im Jahre 1851 hatte Eugen Delacroix in sein Tagebuch geschrieben: „Vielleicht wird man einmal entdeken, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raphael. Ich schreibe da eine Gotteslästerung, über die allen Leuten von der Akademie die Haare zu Berge stehen werden.“ 1853 bekannte sich auch Eduard Koloff zu dieser Ketzerei: „Nicht Form und Zeichnung, sondern Farben und Beleuchtung war ihm die Hauptsache.“ Für den Malerkavalier Sandrart war Rembrandt ein wunderlicher Kauz gewesen, ein proletarischer Eigenbrödler, der etwas konnte, was er eigentlich nicht können durfte, da ihm die akademischen Voraussetzungen fehlten. Hagedorns, des Malerdiplomaten, feines Geschmäcklertum hatte in Rembrandt den Bereiter koloristischer Sondergerichte zu schätzen gewußt. Den jungen Goethe hatte Rembrandts unverstellte Menschlichkeit nicht unberührt gelassen. Daß Rembrandt nicht nur ein Original, nicht nur ein „Reiz“, sondern eine Welt ist, ahnte erst Koloff, weil er als der Unbefangenste Rembrandt gegenübertrat. Schon 1835 war Hotho nahe daran gewesen, den Schatz zu heben. Seine künstlerische Witterung hatte ihm, trotz aller spekulativen Scheuklappen, die „farbegeborenen Gestalten“ Rembrandts und ihr dennoch „geist- und machtvolles Dasein erkennen lassen“. Es soll dies nicht vergessen, aber auch nicht überschätzt werden. Denn bei Hotho verblieb es bei

dem Einfall. Methodische Folgerungen aus diesem Erlebnis zu ziehen, lag ihm fern. Demgegenüber war Koloff mit allem nur denkbaren Mißtrauen eines Positivisten des Auges darangegangen, Rembrandts Leben und Werke zu studieren: „Alles ist verdächtig, alles streitig, was man bisher von seinen Lebensumständen gefaselt und gefabelt hat. Wirklich zuverlässig, gewiß, wahr sind seine Werke; das ist, was von ihm übrig, und da ist noch seine Seele." Das Ergebnis dieser völlig selbständigen Untersuchungen war der ebenfalls in Raumers Taschenbuch 1854 erschienene Aufsatz über Rembrandt „nach neuen Aktenstücken und Gesichtspunkten geschildert".

Koloff arbeitet mit den Erfahrungen eines gewiegten Journalisten. Die Gegner, seine Vorgänger in der Rembrandt-Literatur, erledigt er durch eine witzige, hohntriefende Kopie der beiden bisherigen Arten, Rembrandts Leben zu erzählen. Die Pragmatiker, z. B. Houbraken, d'Argenville, Descamps, hatten Rembrandts große Gestalt in Atelierklatsch, Anekdotenkram und Philistergeschwätz begraben, die Romantiker, auch noch ein Franz Kugler, hatten in ihm den trotzigen protestantischen Republikaner sehen wollen, der von tiefem Ingrimm beseelt war gegen den katholischen Royalisten Rubens. Koloff schält, soweit es ihm die bildnerischen und literarischen Zeugnisse erlauben, den wahren Rembrandt aus den Masken heraus, unter denen die Zeiten ihn versteckt hatten. Dabei bleibt Koloff besonnen genug im Urteil, um den Fehler zu vermeiden, Rembrandts Genialität gleichsam im geschichtslosen Raum sich entwickeln zu lassen. Er weiß, daß auch ein Rembrandt im Fluß der Stilentwicklung seine Vorgänger hat. Elsheimers und Lastmans Einflüsse, die Entlehnungen von Lucas von Leyden, Schongauer und Dürer, das Gemenge aus Tradition und eigener Überzeugung, das Zusammenfließen aus Studium alter Meister und Eingebungen des Zeitgeistes. Koloff deutet diese Dinge schon an und wertet sie richtig. Sein scharfes Auge, seine Bibelkenntnis und sein nüchterner Verstand finden für eine

ganze Reihe Rembrandtischer Bilder die zutreffenden Deutungen. So erkannte er das Berliner Bild von 1635 richtig als Simson, der seinen Schwiegervater bedroht, während Kugler in dieser Darstellung „von einer tragischen Größe, wie sie nur Shakespeare in seinem Richard III. zu erreichen vermochte", den Prinzen Adolf von Geldern hatte sehen wollen, wie er seinem Vater Herzog Arnold flucht. Koloff wies darauf hin, daß in der „Anatomie des Dr. Tulp" es sich um einen Vortrag vor Ärzten, nicht vor Schülern, und in der „Nachtwache" um den Ausmarsch einer Abteilung Bürgermiliz zum Scheibenschießen — worüber man freilich streiten kann — handelt.

Alle diese Einzelbeobachtungen, so wertvoll sie an sich sind und ein so vorzügliches Zeugnis sie dem Scharfblick Koloffs ausstellen, machen doch nicht den geschichtlichen Wert seiner Rembrandt-Arbeit aus. Die Herausarbeitung der Bedeutung des koloristischen Elementes in Rembrandts Kunst und in der Geschichte der Malerei überhaupt ist das Entscheidende. Veronese und Tizian, Murillo und Velasquez, Rubens und Rembrandt sind die Helden der Farbe. „Vor allen Dingen Koloristen, glaubten diese Meister, daß ... das Auge auf Kosten jeder anderen Rücksicht befriedigt werden müsse; sie hätten gewiß naturgetreuer malen können, aber zum Nachteil desjenigen, welches sie für wesentlicher und kunstgemäßer hielten, nämlich die aus dem Kontrast und Wechsel der Farben entspringende Harmonie." Alfred Lichtwark hat in seinem reizenden Büchlein über „Die Erziehung des Farbensinnes" (1902), dessen Anregungsgehalt noch lange nicht ausgeschöpft ist, bei den Vögeln und bei den Insekten zwei große Gruppen einander gegenübergestellt, die Koloristen und die Harmonisten. „Jene gehen auf die Verbindung starker kontrastierender Lokalfarben aus, diese auf eine geschmackvolle Umbildung zarter grauer und brauner Töne." Auch dies eine farbenästhetische Unterscheidung, die Koloff schon vorweggenommen hat. „Alle großen Koloristen: Tizian, Rembrandt, Rubens, Murillo, Velasquez usw.

spielen in einer gewissen Tonart, und jeder von diesen Meistern hat einen vorwaltenden Grundton, aus welchem sich die Harmonie seiner Bilder entwickelt. Wollte man den Vergleich noch weiter ausdehnen, so könnte man die Koloristen, wie man's bisweilen bei den Musikern tut, in Melodisten und Harmonisten einteilen."

Die große und wegweisende Leistung Koloffs liegt in der ihm eigenen persönlichen Mischung weitherzigen, ästhetischen und methodischen Denkens und besonderer sprachschöpferischer, durch französische und deutsche Literatur (besonders Jean Paul) geschulter Begabung. Mit Recht haben die modernen Rembrandtforscher, wie z. B. Bode und Neumann, auf Koloffs meisterhafte Bildbeschreibung hier und da hingewiesen. Zwei Proben müssen genügen, um von der Lebendigkeit des Schriftstellers Koloff zu zeugen: „Vielleicht war niemand so sehr Kolorist als Rembrandt, vor seinen Augen erglänzt alles in Brillantfeuer oder spielt wie ein Pfauenschweif. Man kann sehr wohl die Wirkung eines Haufens Pretiosen vergleichen; seine Farben funkeln und glänzen wie Edelsteine und haben dabei nicht das Schillernde und Flimmernde, welches man von so brillanten Tinten hätte erwarten sollen." Und dann über Rembrandts Altersstil: „Aus diesem Chaos gehackter und hingesäbelter Striche, aus diesem Gewühl von Schatten und Licht, aus diesem Haufen von anscheinend zufällig und ordnungslos hingeworfenen Farben entspringt die höchste herrlichste Harmonie ... er wirtschaftet mit seinen Löwentatzen auf das grimmigste in Asphalt und Ocker herum; seine Mähne mischt sich mit hinein, erglüht röter und röter und gerät sozusagen in lichterlohen Brand: keine Höhle, sie mag noch so dunkel sein, wie sie will, ist jetzt imstande, ihn zu schrecken, er stürzt keck hinein und weiß, daß er nur hier und da mit dem Pinsel hinzustreichen braucht, um das Schwarze der finstersten Nächte zum vollen Mittage zu verkehren, der alles erleuchtet." Die Möglichkeit, die malerische Handschrift Rembrandts mit der

„rauhen und pastosen" Malerei des alten Tizian zu vergleichen, ist Koloff nicht entgangen.

Das Fesselnde an der Gestalt Eduard Koloffs ist, daß er sich jeder Einordnung in kunsthistoriographische Schulzusammenhänge widersetzt. Wie er, das Unzulängliche aller Systeme durchschauend, nachgewiesen hatte, daß Kunstwerke unter Umständen verschiedenen Stilperioden angehören können, und daß die Grenzen in der Wirklichkeit geschichtlichen Lebens da fließen, wo der konstruierende Verstand scharfe Schranken zu erkennen meint, so wird auch von ihm sich nur sagen lassen, daß er ein Mann zwischen den Schulen gewesen ist, der in sich zu lebendiger Wirkung Elemente verschmolz, die gemeinhin nur getrennt vorkommen. Mit Sicherheit läßt sich aber andeuten, zu welcher historiographischen Richtung und wissenschaftlichen Gruppe Koloff nicht gehört. Mit den Geschichtsphilosophen, den spekulativen Kulturhistorikern, den Dogmatikern der Ästhetik, den Begriffsforschern und Problemjägern hat er sein Lebtag nichts zu tun haben wollen. Seine Augensinnlichkeit ließ ihn nicht zum Denken, sein Empirismus ihn nicht zum Theoretiker werden. Wohl ist man aber versucht, Koloffs wissenschaftliche Erscheinung der Schule der Kenner zuzuzählen, ihn im Zusammenhang mit den Passavant und Waagen zu behandeln. Dafür spricht sicher manches. Auch Koloffs Leben verlief in einer Sammlung, in einem Kupferstichkabinett. Sein Blick ist, wie der aller Museumsleute, darüber hinaus aller Kenner, zunächst auf das Einzelobjekt eingestellt. Von dessen genauster Betrachtung nimmt bei ihm alles seinen Ausgangspunkt. Aber ihn scheidet doch von der Mehrzahl der bloßen Kennernaturen der geschichtliche Weit- und Umblick, das Organ für die historischen Zusammenhänge. Die Leistung des Rembrandt-Aufsatzes ist wesentlich auf Kennerschaft aufgebaut, die Fragestellungen des entwicklungsgeschichtlichen Artikels gehören dem großen kunsthistoriographischen Stil an und führen über die Horizonte der Passavant und Waa-

gen hinaus. Noch eine andere Möglichkeit scheint es zu geben, Koloffs Bildnis im geschichtlichen Rahmen der Entwicklung der Kunstforschung des 19. Jahrhunderts zu sehen: gehört er nicht in die Gruppe der großen Biographen, stellt ihn seine Rembrandt-Arbeit nicht in die methodische Linie der Grimm und Justi? Das hieße doch die Dinge übertreiben! Dazu ist auch Koloffs Rembrandt-Analyse noch zu sehr kühne Skizze geblieben. Zum eigentlich Psychographischen ist Koloff über das Artistische hinaus noch nicht vorgedrungen, und die Welt Rembrandts erscheint ihm doch erst in Umrissen, klarer freilich als allen seinen Vorgängern. So dürfen wir Koloff denn mit Fug und Recht den Positivisten des Auges zugesellen, jener großen Familie vorsichtiger Forscher, die zwischen den extremen Richtungen vermittelnd, die kühle Beobachtungsgabe des Kenners mit der warmen Anteilnahme des Geschichtschreibers an der Mannigfaltigkeit historischen Geschehens verbinden und — bei verhältnismäßiger Gleichgültigkeit gegenüber den Sorgen der Ideenforscher — der Tatsachenforschung um so getreuer gedient haben.

2

Mit Anton Springer betritt der erste bedeutende Pädagoge der neueren Kunstgeschichte die Bühne. An Format den Schnaase, Burckhardt, Justi nicht gewachsen, stellt er sich in Reih' und Glied mit ihnen durch methodische Begabung und wissenschaftliche Leistung. Springer hat der Kunstgeschichte in der akademischen Welt Achtung verschafft, er hat eine Schule gehabt und hat Schule gemacht. Burckhardts oder Justis Schüler zu sein, ist nur wenigen gut bekommen, die schwächeren Köpfe in ihrer Nachfolge glitten rettungslos in den wissenschaftlichen Dilettantismus hinüber und hinunter. Springer gab seinen zahlreichen Schülern das feste Rückgrat einer gelehrten Zucht, sie standen, wo immer man sie hinsetzte, auf Kathedern oder in

Museen, ihren Mann. — Es soll Springer unvergessen bleiben, daß er vorurteilslos und menschenkundig genug war, dem jungen hamburgischen Volksschullehrer Alfred Lichtwark zum Sprung aus dem Leipziger Seminar an das Berliner Kunstgewerbemuseum — und damit in sein Element — verholfen zu haben.

Über Springers wissenschaftlichen Anfängen liegt das Sonnenuntergangslicht der Romantik. 1851 waren Schelling und Melchior Boisserée, 1854 war sein Bruder Sulpiz gestorben. Die Schule Hegels erschöpfte sich in den letzten Rückzugsgefechten gegen die antimetaphysische Denkrichtung. Mit einer „historischen Denkschrift" über die Hegelsche Geschichtsanschauung errang Springer den Tübinger Doktorhut (1848). Mit einer Abhandlung, die den Nachweis führte, „daß die Natur und die Gesetze der künstlerischen Tätigkeit richtig und vollständig nur auf dem Wege der historischen Forschung ergründet werden können", erkämpfte er sich in Bonn 1852 die Venia legendi. Bei dieser Gelegenheit traten im Streit der Universitätsheroen Welcker und Brandis die historische und die spekulative Methode sozusagen noch einmal in persona sich gegenüber.

Das bunte Bilderbuch seines Lebens hat Springer selbst in den Erinnerungen „Aus meinem Leben" (1892) vor uns aufgeschlagen. Als Österreicher geboren, starb er als Deutscher, der Katholik wurde Protestant, in tschechischer Mundart aufgewachsen, fand er in deutscher Sprache und Wissenschaft seinen Platz. Journalist, Politiker und Historiker war Springer, als er von Prag nach Bonn kam. Der Parlamentsberichterstatter des roten Jahres 48 und der Zeitungsredakteur hatte gegen die Reaktion gefochten, der politische Historiker als Prager Privatdozent ein Kolleg über die Geschichte des Revolutionszeitalters gelesen und als Buch erscheinen lassen. Vom Journalismus behielt Springer zeitlebens die Lust an Polemiken und literarischen Fehden, das Kämpferische, das seinem Temperament sowieso

entsprach. Er dankte ferner, ebenso wie Burckhardt und Lichtwark, dieser Schule seine stilistische Gewandtheit. Als junger Gelehrter hielt er sich durch eine ausgebreitete Tätigkeit für Zeitschriften und Zeitungen über Wasser. Österreichische Politik blieb das Hauptthema. Den alten Politiker verleugnete Springer auch auf dem Katheder der Kunstgeschichte nicht. Er lebte nicht weltfern, einsiedlerhaft in der Studierstube, sondern in leidenschaftlicher Anteilnahme an den Geschicken seines alten und neuen Vaterlandes. Er hatte nicht nur Geschichte geschrieben, sondern miterlebt und ein wenig auch mitgemacht. Grund genug für den berühmt-berüchtigten Prager Polizeidirektor Sacher-Masoch, den jungen Dozenten bei seiner Übersiedlung nach Bonn den preußischen Behörden zu denunzieren. Die philosophische Fakultät in Bonn kann stolz darauf sein, das Ansinnen einer Überwachung Springers abgelehnt zu haben. Aber für das Ministerium von Raumer blieb Springer noch lange, als er schon der beliebte und von Hof zu Hof empfohlene Prinzenprofessor war, eine etwas verdächtige Persönlichkeit. Seine größte akademische Stunde erlebte Springer, als er am 1. Mai 1872 zur Einweihung der Universität Straßburg die Festrede hielt. —

Als den Sinn seiner kunstwissenschaftlichen Sendung hat Springer bezeichnet, daß er die ästhetisch-philosophische Betrachtung aus der Kunstgeschichte herausgeworfen habe. Er bekämpft das philosophische Element in der Kunstforschung mit dem Haß des Renegaten. Seine ersten Prager Lehrer waren der Philosoph Franz Exner, der Herbarts Schule nahestand, und der Junghegelianer Smetana gewesen. Von Hegels Schriften fesselten den Studenten am meisten die Ästhetik und die Philosophie der Geschichte. Für beides war der Boden in Springer vorbereitet. Auf die Kindheitseindrücke in der mittelalterlichen und barocken Welt des Klosters Strahof führte Springer selbst seine „Bilderfreude“ zurück, das einzige Gymnasialfach, das ihn interessiert hatte, war Geschichte gewesen. „Was ich an

Büchern über Geschichte und Kultur des alten Orients und der Antike auftreiben konnte, wurde eifrig studiert und exzerpiert . . . nur die Studien über die Kunstentwicklung hafteten fest und nahmen immer mehr mein ausschließliches Interesse in Anspruch." Zunächst verlief Springers geistige Entwicklung in der Sphäre der Hegelschen Philosophie und unter den Augen ihrer Anhänger. In Berlin ließ sich Springer bei dem Hegelianer Hotho einführen. Kugler wich näherer Berührung aus, vielleicht nur als preußischer Beamter gegenüber dem österreichischen Revolutionär, vielleicht aus dem instinktiven Gefühl unüberbrückbarer innerlicher Gegensätzlichkeiten. Diese Spannung zwischen den beiden Führern der jungen Kunstwissenschaft hat sich bis über Kuglers frühen Tod erstreckt: die Familie Kuglers lehnte es energisch ab, Springer die Neuauflagen der Handbücher zu übertragen — sie gewann bekanntlich Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke dafür.

Als Springer 1847 seine erste italienische Reise antrat, fühlte er sich noch verstrickt in abstrakten Kunsttheorien, aus denen er sich zu unbefangener Hingabe an den künstlerischen Genuß und zu vorurteilslosem Sehen der geschichtlichen Zusammenhänge mühsam herausarbeiten mußte. „Hätte ich nicht den Kopf mit Hegelschen Schrullen angefüllt gehabt, welche mich überall nach Entwicklungsgesetzen ausspähen ließen, so wäre der Genuß der einzelnen Meister noch reiner gewesen. Ich suchte eifriger die Mängel auf, welche den weiteren Weg des Fortschrittes andeuten, als die positiven Reize, welche die Werke bereits besaßen." Bei dieser Selbsterziehungsarbeit zum historischen Empirismus waren Winckelmann für die antike, Rumohr für die neuere Kunst Italiens seine Führer. Gerade die Trockenheit der „Italienischen Forschungen" Rumohrs, sein Haften an den Urkunden, zwang Springer, auch das harte Holz der Wissenschaft zu bohren. „Als ich Italien verließ, war ich den historischen Studien gewonnen und stand der Entschluß, mein Heil und Glück in Deutschland zu versuchen, fest... Im Ange-

sicht der lebendigen Kunstwerke schrumpfte die Gelehrsamkeit, welche die spekulative Ästhetik dargeboten hatte, arg zusammen, erwiesen sich die verschiedenen Kategorien als gebrechliche Stützen. Wie stolz fühlte sich der junge Philosoph, wenn er die Entwicklungsstufen der künstlerischen Phantasie: die architektonische, plastische und malerische, an den Fingern abgezählt und danach die Aufeinanderfolge der Kunststile in der Zeit mit unbedingter Sicherheit bestimmte. Und ein Kunstwerk glaubte er vollständig begriffen zu haben, wenn er es in den verschiedenen Arten des Erhabenen, des Einfach-Schönen, des Humoristischen usw. einordnen konnte. Sobald er aber der Fülle der wirklichen Kunst gegenüberstand, merkte er seine Armut und Unwissenheit. Die Entwicklung des Schönheitsbegriffes ließ sich der zeitlichen Folge der Kunstweisen durchaus nicht anpassen, die Kunstwerke sträubten sich beharrlich, als bloße Beispiele der verschiedenen Kategorien zu gelten . . . Die Entscheidung konnte nicht schwerfallen. Was das Auge lehrte, konnte keine nachträgliche Spekulation widerlegen. Das Auge predigte aber Achtung vor der Wirklichkeit, Anerkennung der Individualitäten, selbständiges Wachstum der Kunst in den einzelnen Weltaltern. Wie die Kunstwerke entstanden sind, wie sich die künstlerischen Persönlichkeiten entwickelt haben, solche Untersuchungen führen am besten in das Kunstverständnis ein. Der Sieg der historischen Betrachtungsweise über das philosophische Credo brachte auch die Frage, was aus mir werden solle, in Fluß."

Diese Jugendkämpfe Springers um den äußeren Beruf und das innere Berufensein fielen in die Zeit des „Katzenjammers auf den spekulativen Rausch des deutschen Volkes". Hegel hatte den spekulativen Idealismus auf den Thron gesetzt und ihm gleichzeitig das Grab gegraben. Unter dem Einfluß der Naturwissenschaften erfolgte jetzt der antiidealistische, antimetaphysische Rückschlag. Diese Denkrichtung stützt sich auf das Erfaßbare, Beobachtbare, Beschreibbare, als das einzig Ge-

gebene. Sie rüstet sich mit Skepsis, Vorsicht, Nüchternheit, mag es sich um den Materialismus populärer Haltung oder um die höheren Ansprüchen genügende Religionswissenschaft, um Geschichtsschreibung oder Nationalökonomie handeln. Im Winter 1848/49 hielt Ludwig Feuerbach, dessen „Wesen des Christentums" 1841 erschienen war, in Heidelberg dreißig Vorträge über das Wesen der Religion. Zu seinen Hörern gehörte Hermann Hettner, Moleschott, der 1852 seinen „Kreislauf des Lebens" veröffentlichte, und Gottfried Keller. Neben Feuerbach vertrat gleichzeitig in Heidelberg der Anatom Henle in seinem Kolleg über Anthropologie einen reinen Empirismus und Physiologismus. Gottfried Keller hat bekanntlich beiden Lehrern seiner Jugend im „Grünen Heinrich" dichterische Denkmale gesetzt. Eine ähnliche Bewegung historisch-positivistischer Art hatte Kunst und Kunstkritik in den gleichen Jahren ergriffen. Das Problem der geschichtlichen Malerei stand im Mittelpunkt der Diskussion. Über dieses Thema hatte Springer 1846 aus Anlaß des Gemäldes „Columbus" von Ch. Ruben einen Aufsatz geschrieben. „Der Gegenstand erschien mir viel wichtiger als die Form der Darstellung. Jener entsprach der in jenen Tagen herrschenden Anschauung, die Kunst müsse mit den mythischen und kirchlichen Gedankenkreisen brechen, der Geschichte der Menschheit, dem historischen Leben sich zuwenden, hier ihre Anregungen holen. Der stark von der Hegelschen Schule abhängigen, vielfach dunkeln Sprache hatte ich es wahrscheinlich zu danken, daß die Schrift glücklich die Zensur passierte." Ernst Guhl ließ 1848 seine Schrift „Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien" erscheinen. In den gleichen Jahren vollzog sich auch in der Kunst der Umschwung vom Idealismus zum Realismus. So fallen z. B. zeitlich zusammen: der Beginn von Rethels Fresken im Aachener Rathaus, die Vollendung des Jüngsten Gerichtes von Cornelius und die Anfänge der Illustrationen Menzels zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" (1840). Springer, der in Tübin-

gen F. Th. Vischers Schüler gewesen war, nahm in der erwähnten Doktorarbeit Abschied von der philosophisch-spekulativen Phase seiner Künstlerbetrachtung. „Ich wollte den künstlichen Aufbau des Systems nachweisen und die inneren Widersprüche in Hegels Philosophie der Geschichte darlegen, also das Werk fortsetzen, welches Trendelenburg an der Logik Hegels, mein Lehrer Exner an der Psychologie vollführt hatten. Indem ich mich noch einmal in die Hegelsche Philosophie vertiefte, Schritt für Schritt ihr willkürliches Spiel mit den Tatsachen verfolgte, hoffte ich zugleich, den spekulativen Mantel, soweit er noch um meine Schultern lose hing, völlig abzuwerfen. Die Häutung gelang. Ich habe seitdem der schulmäßigen Spekulation allen Einfluß auf meine Gedankenbildung gewehrt. Dieser persönliche Vorteil war der einzige Nutzen, welchen mir die Schrift schaffte." Gegenüber der „notorischen Inkommensurabilität der Hegelschen Dialektik mit der Wirklichkeit der Weltgeschichte" wollte Springer „die richtige Mitte zwischen schamloser Konstruktion und roher Empirie halten" und auch an seinem Teile „das Erscheinen einer wahren Menschheitsgeschichte" vorbereiten.

In diesen geistigen Raum, gefüllt mit widerstreitenden Tendenzen, fällt die erste der beiden großen Arbeitsperioden Springers: die universalistische. Die Hauptfrucht dieser Epoche sind seine „Kunsthistorischen Briefe" über „die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung" (1852—1857). Nach Form und Inhalt ist Springer von Schnaases berühmten „Niederländischen Briefen" (1834) abhängig. Er wußte es selbst und hat in seinen Lebenserinnerungen erzählt, wie die Briefform als Zweig wissenschaftlicher Literatur in Aufnahme gekommen ist. „Die Erläuterungsschriften zu Humboldts Kosmos hatten dazu wesentlich beigetragen. Sie erschienen in der Form von geologischen, botanischen Briefen, welchen psychologische, ästhetische Briefe usw. folgten. Der Schriftsteller hatte dabei den Vorteil, daß er den trockenen Ton des Lehrbuches leichter

vermeiden, das Wesentliche in ein schärferes Licht setzen konnte. Ich plante eine Reihe kunsthistorischer Briefe, in welchen ich versuchen wollte, den Entwicklungsgang der bildenden Künste in großen Zügen zu schildern und ihren Zusammenhang mit der übrigen, besonders poetischen Kultur darzulegen." Springer hatte in Dissertation und Habilitationsschrift laut und vernehmlich sein „Los von Hegel!" gerufen, aber von Hegels Terminologie und seinen ästhetischen und geschichtsphilosophischen Gedankengängen kam der Verfasser der ersten der „kunsthistorischen Briefe" doch noch nicht los. Er schöpfte freilich seine geschichtsphilosophische Stärkung auf die Reise um die Erde und durch die Jahrhunderte nicht unmittelbar an der Quelle. Sein Tübinger Lehrer Friedrich Theodor Vischer, dessen Ästhetik 1846 zu erscheinen begann, und Carl Schnaase mit seiner Geschichte der bildenden Künste liehen Springer das gedankliche und terminologische Rüstzeug. Kunst, Religion und Wissenschaft faßt Springer als die Formen und Stufen des absoluten Geistes. „Die Kunst . . . ist die Darstellung des Schönen, dieses selbst die Idee in der Form begrenzter Erscheinung, das Absolute, Allgemeine, Wesenhafte, wie es im Einzelnen verwirklicht erscheint." . . . „Die Einteilung der Kunst vollzieht sich gewissermaßen von selbst, ohne daß es nötig wäre, fremdartige Kategorien wie Raum und Zeit oder das Auffassungsmittel der Sinne als Einteilungsgründe zu Hilfe zu nehmen. Die Notwendigkeit der Teilung der Kunst liegt in ihrem Gegenstande. Sie ist Darstellung der Natur . . . Die Teilung der Künste gründet sich demnach auf die Gliederung der Natur, die Beschränktheit des Materials, das Gesetz des Fortschritts liegt aber in der stets geringeren Stoffartigkeit, in der immer größeren Geistigkeit des Materials, so daß in den ersten Kunstgattungen der Stoff noch am meisten auch für sich gilt, das Kunstprodukt dem Naturprodukt am nächsten steht, in der höchsten Kunstgattung dagegen alles Stoffliche sich verflüchtigt, die Idee ihre Form wieder in sich selbst findet." Darum

sind die Grenzglieder in der Architektur und Poesie zu suchen, während die bildenden Künste und die Musik die Übergänge bewerkstelligen.

Daß Springers gedankliche Rüstung weder original noch besonders schwer ist, bedarf keiner weiteren Ausführungen. Um so weniger, als er selbst sich in dieser Richtung in dem Maße entlastet hat, als er sich im Laufe seines Lebens mit Wissen belud. Wichtig ist aber der methodische Ausgangspunkt auch dieses Positivisten von den Grundideen der geschichtsphilosophischen Generation um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie waren denn eigentlich die Gedankengänge, die sie leiteten und die mehr oder minder jedes philosophisch interessierte Historikergeschlecht leiten werden, solange dem Kunsthistoriker das Denken nicht als eine betriebsgefährliche Beschäftigung verboten wird? Erstens: man empfand wieder einmal, daß die Kunst, dieses Allerpersönlichste von der Welt, zugleich eine Tochter der menschlichen Gemeinschaft ist, daß man in der anschaulichen Existenz des Kunstwerkes zugleich eines Stückes nationaler Gegenwart habhaft werde, daß schließlich Kunst zwar nach eingeborenen Gesetzen wächst und doch in allem und jedem geschichtlich bedingt bleibt. Wer demnach Kunstgeschichte denkend verstehen will, muß nach einer möglichst vollständigen Rekonstruktion des historischen Sachverhalts streben. Mit anderen Worten: er muß die Ganzheit des Weltbildes vor sich wieder lebendig werden lassen, was ihm nur gelingen kann, wenn er die Organe besitzt, aus allen künstlerischen Erlebnissen die Töne des Lebens herauszuhören. Zweitens: die weltgeschichtliche Betrachtungsweise hatte nicht nur von seiten des spekulativen Idealismus, sondern auch von einer universalistisch gerichteten Naturwissenschaft einen bedeutsamen Anstoß erhalten. Es ist Humboldts „Kosmos" (1845—1859), der einen neuen Begriff der Weltgeschichte aufgestellt hatte. Sie ist ihm Naturgeschichte der Menschheit, die beide Sphären des einigen Kosmos (die äußere, durch die

Sinne wahrnehmbare, wie die innere, reflektierte, geistige Welt) umfaßt. Damit ist auch die weltgeschichtliche Behandlung der Kunst, wie Springer im ersten seiner Briefe ausführt, gerechtfertigt. Drittens: die kunsthistorischen Briefe schildern — in Springers Terminologie — die weltgeschichtliche Entwicklung des Kunstgeistes als eines wesentlichen Lebensmomentes des menschlichen Geistes überhaupt, und zwar in seiner Verknüpfung mit den übrigen Erscheinungen des historischen Lebens. Das Bedürfnis nach solcher gedanklichen Zusammenschau von Kunst und Leben ist romantisch-sehnsüchtig: Flucht des Geistes aus einer kunstarmen Zeit in eine kunstreiche, Sehnsucht aus einer Periode der Dürftigkeit nach dem Glanze, mit dem die Kunst in der Vergangenheit auftrat, Ekel vor einer Zeit, für die Kunst tiefere Bedeutung nicht mehr besaß. „Unsere Zeit in allem, was ihr eigentümlich ist und ihr Wesen ausmacht, stößt die Kunst von sich, und auch die Kunst ihrerseits bietet nichts oder wenig für die Zeitbedürfnisse. Bald ist es der Inhalt, welcher der formellen Begrenzung im Schönen widerstrebt, bald die Form, welche sich gegen die Füllung mit zeitgemäßen Ideen sträubt, bald die Formlosigkeit, bald das Inhaltsleere, woran die Kunstbestrebungen wie an Klippen zerschellen.“ Das drückende Bewußtsein vom Stilmangel der eigenen Zeit leitet den Blick rückwärts in die großen Stilepochen. Gegenüber einem unschöpferischen Historismus erwacht das Verlangen nach historischer Vertiefung in die wahrhaft schöpferischen Zeiten. Und warum waren diese produktiv? Weil, so schreibt Springer ganz im Sinne eines Schnaase-Nachfolgers, „die Kunst in früheren Perioden Volksgedanken ausdrücken konnte“, weil „in ihr sich das eigenste Leben, das innerste Wesen des Zeitalters verkörperte“, mit einem Worte, weil die Kunst historisch auftrat, — Eigenschaften, welche leider der modernen Kunst notwendig abgehen müssen. „... Ohne innige Beziehung zum Volksgeist, ohne die stete Berührung vom Hauch der Geschichte gibt es keine wahrhafte Kunst.

Indem wir von der Kunst reden, stehen wir im mittelsten Grunde der menschlichen Geschichte, haben wir es mit dem Kern der Entwicklung der Menschheit zu tun."

Als Springer die kunsthistorischen Briefe zu schreiben begann, besaß er noch die beneidenswerte Naivität der Kinder des philosophischen Zeitalters, sich an das Universum zu wagen, ehe man im eigenen Hause Bescheid weiß. Das Erfahrungsgesetz, daß der Gelehrte mit wachsenden Einzelkenntnissen den Mut zu den Gesamtüberblicken verliert, daß man am unbefangensten über die Dinge schreibt, die man nicht allzu genau beherrscht, bewährt sich auch an Springer. Man hört die Selbstkritik aus dem Satze seines Vorwortes (1856) heraus, in dem er die Hoffnung ausspricht, seine Detailstudien möchten auf den Inhalt der letzten Briefe einen wohltätigen Einfluß geübt haben. Dies war nun keineswegs der Fall: zu dem auf große Perspektiven angelegten Buch steht die reizlose Solidität seiner Schlußpartien in einem unerfreulichen Gegensatz. Der Verfasser des vielaufgelegten und unsterblichen Handbuches der Kunstgeschichte (erste Auflage 1855) hat hier dem Schüler Fr. Th. Vischers die Feder aus der Hand genommen.

Es gibt sehr verschiedene Formen und Grade einer universalistischen wissenschaftlichen Betrachtungsweise. Springers Universalismus ist ein solcher angestrebter stofflicher Vollständigkeit, nicht ein Universalismus ästhetischer Gesinnung. Eingespannt in das Dogma, daß Kunst als Entfaltung der Idee im Anschaulichen erst auf einer gewissen Entwicklungsstufe — sogar verhältnismäßig spät im geschichtlichen Leben der Völker — hervortreten könne, mußte er blind sein für die künstlerischen Wirklichkeiten, die das ungeschichtliche Dasein der prähistorischen und primitiven Völker hervorgebracht hat. „Wo . . . der Geist kaum die unmittelbare Natur sich im Bewußtsein deutlich gestaltete, da kann wohl noch weniger eine ideale Umstaltung (Umgestaltung?) derselben Platz greifen. Was Archäologie und Ethnologie an Beispielen für die Kunstübung bei Exoten und

Primitiven beibringen, sind", so urteilt Springer im ersten seiner Briefe, „mehr Ahnungen als Formen des Schönen, es fehlt und gebricht an beiden Seiten: die Idee ist selten mehr als eine willkürliche Vorstellung, in welche sich ein dunkles, unsagbares Gefühl hineingelegt, die Form ist zufällig aufgegriffen, von ihrer stofflichen Natur noch nicht losgelöst, auf eine Seele als ihr Wesen nur matt und undeutlich hinweisend." Es sind sozusagen klassische Vorurteile, von denen Springer beherrscht wird. Klassische in dem doppelten Sinne: von Vorurteilen der in klassischer, antiker und neuerer Kunst Geschulten und von Vorurteilen, die beinahe vorbildlichen Charakter bekommen haben für die Historikergenerationen des 19. Jahrhunderts. Erstes Vorurteil: das Wesen der Kunst ist Nachahmung der Natur. Die Entwicklung der Kunst geht vom naturfernen zum naturnahen Pol, wachsender Realismus der Darstellung kündigt kunstgeschichtlichen Fortschritt an. Zweites Vorurteil: Kunst ist keine ursprüngliche Tätigkeit, sie beruht vielmehr auf einer Reihe geschichtlicher und geographischer Voraussetzungen. Erst auf der Stufe historischen Bewußtseins der Völker und in bestimmten günstigen Naturumgebungen entsteht Kunst. Drittes Vorurteil: die Kunstgeschichte ist eine historische Wissenschaft, von den anderen geschichtlichen Disziplinen durch den Gegenstand, aber nicht durch die Methode verschieden. Nur durch Bewahrung ihres kritisch-historischen Charakters legitimiert sich die Kunstgeschichte als Wissenschaft. Viertes Vorurteil: in der Kunstgeschichte kommt es eigentlich nur auf die historischen Größen als die Träger der Entwicklung an. Die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit ist die wichtigste Aufgabe der kunsthistoriographischen Darstellung. Unterhalb der Sphäre der großen Individuen breitet sich das Reich der namenlosen Handwerker, der geschichtlich bedeutungslosen Massenprodukte aus. Diese Blickbefangenheiten machen Springer ein wahrhaft universales Denken unmöglich. Die Kunst der Primitiven und der Exoten, anonyme Volkskunst

und anonyme Kunst der außerhalb des Lichtkegels der europäischen Geschichtsauffassung existierenden Völker entziehen sich seinen Perspektiven. Dafür beschränkt sich Springer auf die wissenschaftliche Durchdringung einzelner historischer Kreise, deren weitester die indische Kunst noch einschließt. Hier zeigt sich nun eine bedeutungsvolle Differenzierung in der methodischen Behandlung der kunstgeschichtlichen Tatsachen. Je weiter räumlich und zeitlich die Kunstwelten von uns entfernt liegen, um so mehr sucht Springer ihrer mit den Mitteln der kulturhistorischen Methode habhaft zu werden, d. h. durch Aufspüren der Wechselwirkungen zwischen Kunst und Weltanschauung, Kunst und Literatur, Kunst und Religion usw. Je näher geographisch und geschichtlich die Provinzen der Kunst uns rücken, um so mehr wird die Betrachtungsweise rein kunstgeschichtlich. Vom 16. Jahrhundert an bilden den Stoff der Forschung nicht mehr die seitdem im wesentlichen konstanten allgemeinen Anschauungen, sondern die Art, wie sich die einzelnen Individuen der Anschauungen bemächtigt, sie künstlerisch dargestellt haben. Diese Entwicklung, die sich in den Unterschieden der ersten und der letzten seiner kunsthistorischen Briefe deutlich ankündigt, setzt auch in Springers wissenschaftlicher Laufbahn die großen Akzente. Rückblickend auf seine erste universalistische Periode schrieb er: „Mein literarischer Weg war bisher vom Allgemeinen zum Besonderen gegangen, oder richtiger gesagt, ich war im Allgemeinen, in den universalhistorischen Übersichten, in Schilderungen ganzer weiter Weltalter steckengeblieben. Die Gefahr der Verflachung und die noch schlimmere Gefahr, die Lockung, durch populäre Handbücher den Beifall der Halbgebildeten zu gewinnen, lag nahe . . . Standhaft wies ich von nun an alle Aufforderungen zu neuen Auflagen, alle Anträge auf die Abfassung halbwissenschaftlicher, populärer Darstellungen zurück. Erst nach dreißig Jahren, als ich mir die volle Herrschaft über den Lehrstoff erworben hatte, lenkte ich in die alte Bahn wieder ein . . .“ —

Jede Zeit hat die Kunstgeschichtsschreibung, die ihrer Denkrichtung, ihrer Kunst- und Weltgesinnung entspricht. Die Jahrhundertmitte — von Hegels Tod bis zu Nietzsche —, also etwa die Jahrzehnte von 1831—1873, bildete eine unphilosophische Cäsur in der deutschen Wissenschaftsgeschichte. Die goldne Zeit der Fachspezialisten hat begonnen, der Historismus feiert Triumphe, die Wallfahrt zu den Tempeln der Exaktheit hebt an. Man weiß viel und versteht wenig. In diese Periode philosophischer Bedürfnislosigkeit paßt Springers Kunstgeschichtsschreibung. Nachdem er einmal von den Banden des Hegelianertums, in die er übrigens nicht allzu fest verknotet war, sich frei gemacht hatte, marschiert er, ohne links und rechts in die Gärten der Ästhetik zu blicken, auf sein Ziel zu. Es hieß, der Kunstgeschichte die akademische Gleichberechtigung mit den älteren historischen Schwesterdisziplinen zu erarbeiten. Dabei drohte Springer von seiten des Gefühls keine Gefahr, vor dem Poetisieren schützte ihn seine im letzten unkünstlerische Natur. Er hat nie ein Gedicht gemacht und bekannt, daß er sich gegen Lyrik stets spröde verhalten habe. Hieraus erklären sich sowohl die Herbigkeit wie die Solidität seines Wesens als Forscher. Gegenüber bloßer persönlicher Gefühlsaussprache verhielt sich Springer tief mißtrauisch. Bestimmend für den Geist seiner Arbeit war die Ehrfurcht vor dem Objekt, die das Subjektive in seine Schranken verweist. Der strenge und gewissenhafte methodische Anstieg vom Kleinen zum Großen, von den Teilen zum Ganzen, vom Gesicherten zum Hypothetischen charakterisiert Springers Schule. Kunstgeschichte ist für sie Tatsachenforschung, die nach vielen Seiten ausgreift, Zeit- und Autorfragen zu lösen unternimmt, Quellen und Vorbilder erforscht, Texte säubert, Motive vergleicht und verfolgt, Stoffmengen herbeiträgt und ordnet, sammelt, sucht und sichtet. Auf diesem Wege wurde die philologisch festgegründete Archäologie zur Führerin. Springer hat selbst 1869 in seiner Gedächtnisrede auf Otto Jahn, den vielseitigen Archäologen, Mozartbiographen,

Uhland- und Ludwig Richter-Forscher, dem Gefühl tiefen Verpflichtetseins gegenüber den strengen Methoden der Altertumswissenschaft Ausdruck gegeben. Otto Jahns Vorbild führte Springers Arbeitsweise nicht nur in die Tiefe philologischer Kritik, sondern auch in die Breite kulturhistorischer Begründungen kunstgeschichtlicher Erscheinungen: „So ist denn" — hatte Jahn geschrieben — „ein Kunstwerk im höchsten Sinne erst dann zu verstehen, wenn man die ganze Fülle von religiösen, politischen, sittlichen und wissenschaftlichen Ideen sich vergegenwärtigt, welche das Volk, die Zeit, das Individuum bewegen, um ihnen in der Kunst neues Leben zu geben."

Springers Schüler berichten begeistert von seinen Vorlesungen und Übungen. Die gebildete Welt schätzte ihn als kunsthistorischen Wanderredner. In der akademischen Lehre breitete er eine erstaunliche Erudition, besonders kulturgeschichtlicher Art, vor seinen Hörern aus, die freilich nicht so offensichtlich in seine größten literarischen Werke übergegangen ist. Um so reicher an derartigem Tatsachenmaterial sind seine unter dem Titel: „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (1867) zusammengefaßten Studien.

Rein künstlerische Fragen, Formprobleme treten bei Springer gegenüber motivgeschichtlichen, stoffdeutenden, ikonographischen und biographischen Untersuchungen in den Hintergrund. Sein Bestes, methodisch Vorbildliches gab er in Detailforschungen, besonders auf dem Gebiete der mittelalterlichen Ikonographie. Sie hatte bis dahin fast ganz in den Händen der Theologen geruht. Im Anschluß an die bei der Archäologie längst geübten Verfahren machte Springer die Ikonographie zu einer Hilfswissenschaft der neueren Kunstgeschichte. Hierzu prädestinierten ihn seine literarischen Kenntnisse. Er und seine Schüler waren fleißige Leser. Das Dichterische, als Bildungselement, durchtränkte ihre Anschauungen, an literarischer Bildung übertrafen sie die Kunstkenner wie die Kunstphilosophen, die Formanalytiker und die Inhaltsästhetiker. Die Kenntnis

der antiken und mittelalterlichen Belletristik, das Vertrautsein mit dem Lesestoff der gebildeten Menschen früherer Zeiten, das Verständnis der spiritualistisch-allegorischen mittelalterlichen Bildersprache, all dies positive Wissen verhalf Springer und seinen Schülern zu Inhaltsdeutungen, z. B. venezianischer oder florentinischer Bilder, für die anderen, vom rein Künstlerischen herkommenden Forschern alle Hilfsmittel fehlten. Nach moderner Begriffssprache trieb Springer Ausdrucksgeschichte, lag Darstellungsgeschichte ihm ferner. In den „Ikonographischen Studien" (1860) und der Arbeit „Über die Quellen der Kunstdarstellungen des Mittelalters" (1879) suchte Springer „den Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und der lebendigen Kultur des Mittelalters, wie sie uns namentlich in den literarischen Denkmälern entgegentritt, zu erläutern und das Walten bestimmter Gesetze und Regeln bei der Schöpfung wenigstens der größeren Bilderkreise zu beweisen". In der Liturgie, den Predigten, Mysterienspielen, Hymnen, Psalmen und vielen anderen Elementen volkstümlicher Poesie erkannte Springer Quellen und Interpretationsmittel für die Anschauungs- und Formenkreise der mittelalterlichen Kunst. Die Franzosen waren darin vorangegangen; so hatten Cahier und Martin in dem Werk „Vitroux de Bourges" (1841—1844) mittelalterliche Denkmäler aus der patristischen Literatur zu erklären unternommen. Die Bedeutung der Literatur als geistiger Nährboden bildnerischer Motive war Springer in Paris, beim Studium des Clunymuseums besonders deutlich geworden. Hier entdeckte Springer erst sein Mittelalter. „Was die Romantiker als Mittelalter begrüßten und priesen, war die frühe deutsche Renaissance. Das wahre Mitteltalter war ihnen und den auf ihnen fußenden Kunstschriftstellern ferngeblieben." Je tiefer sich Springer mit der Kunst des Mittelalters befaßte, um so mehr erkannte er, daß nur die Kenntnis der Literatur die Lösung zu den scheinbaren Bilderrätseln mittelalterlicher Kunst enthalte, und darüber hinaus, daß die Ausnutzung der Literaturgeschichte für die Kunstgeschichte aller

Zeiten von wesentlicher Bedeutung sei. „Wenn man von den literarischen Produkten und poetischen Schöpfungen eines Zeitalters alles loslöst, was persönliches Eigentum der Verfasser, besonders wissenschaftliche oder literarische Tendenz, poetische Eigenart ist, so stößt man auf die Hauptfäden, welche die Volksphantasie der betreffenden Periode verwebt, auf die Grundstoffe, von welchen sie sich nährt, auf die Lieblingsformen, in welchen sie sich bewegt, und lernt so auch die allgemeine Richtung des künstlerischen Geistes kennen."

Die wichtigsten wissenschaftlichen Ergebnisse, die Springer seinen ikonographisch-literarischen Spezialstudien zu danken hatte, liegen auf dem Gebiete der Geschichte der mittelalterlichen Handschriften. Hier gelang es ihm, feste, an zeitliche und örtliche Grenzen gebundene Stilgruppen zu scheiden und zum erstenmal Ordnung in dem Problemkreise zu schaffen, den man mit dem Begriff der byzantinischen Frage zu bezeichnen pflegte. [Vgl. seine Abhandlungen über die Psalterillustrationen (1880), über die Genesisbilder (1884) und über den Bilderschmuck der Sakramentarien des frühen Mittelalters (1889)].

Neben die Literaturgeschichte, als die wichtigste Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte, ließ Springer Kostüm- und Sprachgeschichte, Bau- und Ornamentgeschichte treten. Er hat zuerst den Umfang historischer Kenntnisse abgesteckt, ohne die jedenfalls diejenige Seite der Kunstforschung, die er vertrat und die im wesentlichen Inhaltsgeschichte und Stilausdrucksgeschichte ist, nicht auskommen kann. Musterbeispiele solcher Anspannung aller im weitesten Sinne kulturhistorischen Fragestellungen enthalten die „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (das Nachleben der Antike im Mittelalter, Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter, der gotische Schneider von Bologna, der Rokokostil). Dabei darf das Wort Kulturgeschichte nicht zu der Vermutung verleiten, die empirisch-philologische Methode Springers habe viel Gemeinsames mit der philosophisch-spekula-

tiven Kulturgeschichtsschreibung Schnaases. „Man kann", sagt Springer mit deutlichem Hinweis auf jene für sein Gefühl im letzten unwissenschaftliche Richtung — „Feudalismus, Rittertum und Minnewesen recht beredt schildern, ohne deshalb die Vorstellungen, in welchen der einfache Kunsthandwerker des Mittelalters aufgewachsen ist, auch nur um einen Grad verständlicher zu machen . . . es gibt keine mittelalterlichen Künstler schlechthin . . . ebensowenig als ein Stil, eine Kunstweise besteht, in welcher sich das absolute Kunstideal des Mittelalters verkörpert." Das ist die Absage des positivistischen Historikers an jeden kunstgeschichtlichen Spiritualismus, mag er als romantisch-poetische Schwärmerei eines Wackenroder oder als Schnaases philosophisch sich ausweisende Lehre vom Volksgeist auftreten.

Springer hatte den Weg zur Kunstgeschichte von ihrer allgemeinhistorischen Seite her genommen. Damit ist schon gesagt, daß ihm der Blick für bestimmte Problemkreise mehr oder weniger verschlossen blieb. So für die gebundenen Anschauungsformen und die geringen naturalistischen Ansprüche der mittelalterlichen Kunst, die bewußt auf imitative Mittel verzichtete, ohne welche spätere Zeiten nicht auskommen konnten. Außerhalb der Reichweite der Springerschen Methodik lag u. a. auch die große stilistische Auseinandersetzung der nordischen Völker mit orientalischen und griechisch-römischen Kunstformen. Erst Adolph Goldschmidt hat auf diese Fragen die entscheidenden wissenschaftlichen Antworten gegeben. Wie von Schnaase die Linie sich zu Worringer ziehen läßt, führt in entgegengesetzter Richtung von Springer ein Weg zu Wickhoff. Springers solides Spezialistentum, die Exaktheit seines Vorgehens, seine enge Fühlung mit den Methoden der allgemeinen Geschichtswissenschaft findet ihre Parallele in der strengen österreichischen kunsthistorischen Schule, wie sie von Rudolph Eitelberger von Edelberg begründet worden war, von Moriz Thausing und Franz Wickhoff ausgebaut wurde.

Thausings 1875 erschienener „Dürer" war das erste große Beispiel einer auf kritischer Sichtung des gesamten literarischen und bildnerischen Quellenmateriales beruhenden Künstlermonographie, in der das Kennerische und Philologische das Künstlerische und Psychologische freilich überwog. Nicht umsonst hatte Thausing den ihm von Alfred Woltmann erschlossenen Nachlaß Gustav Friedrich Waagens, Albert von Zahns Kollektaneen und Otto Mündlers Notizen benutzen können. Verständlich ist aber auch die im Tone freilich maßlose Kritik, die Robert Vischers rein ästhetisch-künstlerisches Verhalten zu den Dingen an Thausings trockenem Buche geübt hat. Es erscheint ihm „als ein trauriges Exempel dafür, wie in der Kunstgeschichte einseitiges Getüpfel mit äußeren Merkmalen und faktischen Umständen, advokatisch klügelnde Zersetzung und Kombination irreführen kann. Seine (Thausings) Betrachtung klebt fast durchweg unfrei am Einzelnen und vermag sich nicht zur Erfassung von Dürers Kunst aufzuschwingen". Was Vischer selbst über Dürer in seiner Studie (1886) zu sagen hatte, erschien wiederum Springer als ein mißlungener Versuch, „zwischen der Kunstgeschichte und der spekulativen Ästhetik eine feste Brücke zu schlagen".

Den besten Schutz gegen subjektive Willkür und inhaltlose Abstraktion sah Springer in dem „demonstrativen Charakter der Kunstgeschichte". Diesen möglichst zu betonen und mit allen Mitteln zu verstärken war eine seiner Hauptsorgen als Lehrer wie als Forscher. Damit weisen wir auf eine neue, nicht minder wichtige Seite der Methodik Anton Springers hin. Seine Entfaltung als Pädagoge fällt in seine Straßburger (1872) und Leipziger (1873—1891) Zeit. „Besondere Freude machte mir die Einrichtung eines stattlichen kunsthistorischen Apparates. Solange ich lehrte, hielt ich an dem Grundsatze fest, das Wort durch die Anschauung zu unterstützen, von dieser auszugehen und aus ihr die weiteren Schlüsse zu ziehen. Ich wollte nicht überreden, sondern überzeugen. Zwanzig Jahre lang hatte ich

mich in Bonn gequält und geplagt, eine nur halbwegs genügende Zahl von Abbildungen zusammenzubringen ... Ein besonderes Gewicht legte ich auf eine reiche Sammlung von Handzeichnungen. Der Straßburger Apparat ist meines Wissens der älteste wissenschaftlich geordnete an deutschen Hochschulen, welcher sowohl dem Lehrer als sichere Handhabe dient als dem Jünger und Schüler ein selbständiges Studium gestattet." Mit der Bedeutung, die Springers Arbeitsweise den Handzeichnungen zuerkannte, war ein methodischer Fortschritt von außerordentlicher Tragweite getan. Wickhoff nennt sogar die Einführung „einer exakten wissenschaftlichen Behandlung der bildkünstlerischen Quellen, vor allem der Gemälde und Zeichnungen", das wichtigste Ereignis in der Geschichte unseres Faches vom Ende des 19. Jahrhunderts. Einzelnen Kennern, wie z. B. Waagen und Passavant, hatten sich naturgemäß schon früher die Handzeichnungsschätze der Sammlungen erschlossen, sie waren auch von ihnen stilkritisch für die Bestimmung der Kunstwerke ausgenutzt worden, in den Rahmen der akademischen Ausbildung des jungen Kunsthistorikers zog aber erst Springer bewußt und systematisch dieses Quellenmaterial. Vor allem aber: das Studium der Handzeichnungen der großen Meister ermöglichte Springer den Übergang von Detailuntersuchungen stilgeschichtlicher, motivgeschichtlicher, zeit- und literaturgeschichtlicher Art zu biographischer Darstellung.

Im Vorwort zu den Kunsthistorischen Briefen (1856) hatte er schon eine Künstlergeschichte seit dem 17. Jahrhundert angekündigt. Künstlerbiographien sollten das kulturgeschichtliche Bild ergänzen. Seine erste öffentliche Vorlesung an der Universität Bonn war Raphael gewidmet. Die monographische Schilderung Michelangelos folgte, und 1878 schließlich erschien als Sonderdruck aus „Kunst und Künstlern des Mittelalters und der Neuzeit", herausgegeben von Robert Dohme, sein Werk: „Raphael und Michelangelo". Herman Grimm, dessen „Leben Michelangelos" voraufgegangen war, hat einmal beweglich die

Mühen geschildert, die es ihm machte, Ende der fünfziger Jahre Michelangelos Werken nachzuspüren. Handzeichnungen waren nur in geringer Anzahl, meistens in Faksimilenachbildungen zugänglich. Photographien der Gemälde und Skulpturen fehlten. Die vorhandenen Stiche — z. B. nach der Sixtinischen Decke — waren in mancherlei Hinsicht unzulänglich, die Briefe Michelangelos und die Urkunden über sein Leben im Hausarchiv der Buonarotti verschlossen. Erst die mit der Entwicklung der Photographie sich eröffnenden Anschauungs- und Illustrierungsmöglichkeiten gaben der Arbeit der Künstlerbiographien ein sicheres Fundament, erlaubten eine nachdrückliche Anwendung der historisch-genetischen Methode. Ein fürstlicher Dilettant, Prinz Albert von England, hatte als erster den glücklichen Gedanken, an einem geschichtlichen Beispiel den Vorteil der neuen Hifsmittel für die Kunstforschung zu erweisen. Er ließ in der Bibliothek zu Windsor, wie Springer in seinem Vorwort zu „Raphael und Michelangelo" berichtet, „das ganze Werk Raphaels in Kupferstichen und Photographien, wohlgeordnet, jedes Gemälde von den dazugehörigen Skizzen und Studien begleitet, aufstellen und schuf auf diese Art ein unvergleichlich treues und vollständiges Bild von Raphaels Wirksamkeit und Entwicklung. Nach diesem Muster mußte jeder Kunsthistoriker fortan sich richten, auf diesem Wege weiter zu schreiten versuchen". Die Heranziehung der Handzeichnungen in der Doppelbiographie Raphaels und Michelangelos und in Springers letztem 1892 nach seinem Tode erschienenen Dürer-Buch ließ ihn die beiden Aufgaben lösen, die er sich gestellt hatte, erstens den Nachweis des äußeren Ursprungs eines Werkes, zweitens den Nachweis des inneren Zusammenhangs zwischen der Natur des Meisters und den Werken. Er strebte danach, die nach ihrer Entstehungszeit geordneten Arbeiten durch Heranziehung möglichst aller Skizzen, Studien und Entwürfe „in ihrem organischen Wachstum von der ersten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen zu bringen".

Die kritischen Anhänge zum Albrecht Dürer, von denen Springer nur noch die Einleitungssätze geschrieben hat, sollten an der Hand der gezeichneten Entwürfe die Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke Dürers zeigen. „Ähnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äußerliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Name verheißt, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disziplin erhoben" (Vorwort zu „Raphael und Michelangelo"). Wie der Kunsthistoriker Springer als einer der ersten den Quellenwert der Handzeichnungen erkannte, brachte er auch als politischer Geschichtsschreiber ein bis dahin unterschätztes Quellenmaterial: die Zeitungen, zu Ehren (besonders für seine „Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809", Leipzig 1863).

Anton Springers Lebenserinnerungen brechen 1873 mit der Übersiedelung nach Leipzig ab: „die innere Entwicklung meines Lebens war zu Ende". Der Mann, der mit dem Allgemeinsten, mit weitgespannten kunst- und welthistorischen Entwicklungsperspektiven begonnen und allmählich über sachliche Spezialfragen zur Analyse der individuellen schöpferischen Kraft geführt hatte, er wirft schließlich an dem Ufer Anker, wo Grimms und Justis Reich beginnt, als Biograph der Genies. „Ohne Heroenkultus gibt es keine Geschichtsschreibung" (1887). Wie aber Springer die Aufgabe einer monographischen Darstellung eines Künstlerlebens verstanden wissen wollte, wie seine methodischen Absichten sich nicht in der Errichtung eines Heldenbildes erschöpfen, hat er selbst in der Besprechung der Studien Robert Vischers über Dürer auf die kürzeste und erschöpfendste Formel gebracht. Der Stil dieser Sätze gibt zugleich eine kennzeichnende Probe von jenem Springer eigenen dozierenden Ton des Seminargewaltigen, der den Künstler gleichsam aufruft, wie der Lehrer den Schüler, und prüft, ob das „Klassenziel" erreicht ist.

„Wir fragen nach der Absicht und dem Ziele des Schöpfers, forschen nach den Mitteln, mit deren Hilfe er seine Absicht verwirklicht, und untersuchen, ob er das Ziel erreicht oder in welchem Maße er sich demselben wenigstens angenähert hat. Wir gehn dabei von dem überlieferten oder selbständig gefundenen Gegenstande der Darstellung aus, stellen die Form fest, welche der Gedanke in der Phantasie des Künstlers empfängt, verfolgen die Entwicklung des Werkes wenn möglich vom ersten Entwurfe bis zur endgültigen Gestalt, wiederholen im Geiste gleichsam den ganzen schöpferischen Prozeß. Aus dem Werke heraus bemühen wir uns, seine ästhetische Bedeutung zu erfassen. Wir spüren dann dem Eindrucke desselben auf die Zeitgenossen und dem Einflusse auf die Kunstgenossen nach. Fanden jene ihre Ideale in dem Werke wiedergegeben? Haben diese in ihm eine neue Seite der Auffassung oder Formgebung erblickt, wodurch die Kunst in andere Bahnen gelenkt wurde?“ —

In Springers Methode feiert der Historismus des 19. Jahrhunderts seinen Triumph. Alles ist begreifbar, verstehbar, beschreibbar geworden. Es ist für Springer nur eine Frage wissenschaftlicher Disziplin, wann das Ideal einer Konstanz der ästhetischen Werturteile über alle Künstler erreicht werden wird. Springers Schule strebt danach, sich frei zu halten von den „zufälligen Eindrücken einer beliebigen Betrachtung“, sie scheut zurück vor einseitiger Stellungnahme zu Kunstwerken in Liebe und Haß; sie liebt und haßt ja nicht, sondern sie behandelt und bearbeitet. Springer sucht — zum mindesten theoretisch — den Einfluß der Betrachterpersönlichkeit bei der wissenschaftlichen Behandlung auszuschalten oder unschädlich zu machen, weil er in ihm eine Gefährdung der Sachlichkeit erblickt. In der Rezension, die Springer 1887 über Robert Vischers „Studien zur Kunstgeschichte“ in den „Göttinger Gelehrten Anzeigen“ schrieb, traten die Gegensätze zwischen seinem philologisch geschulten Historismus und „einem lebendigen, philosophisch

durchklärten Empirismus" (Vischer) in aller Deutlichkeit und Schärfe zutage.

Wir rühren hier an letzte Fragen unseres Verhältnisses zur Kunst überhaupt. Springer und mit ihm die reinen Historiker aller Generationen glauben an eine unbegrenzte Aufnahmefähigkeit des Menschen für Kunstwerke. Der Intellekt — das Rezeptionsorgan des historisch orientierten Menschen — ist freilich unersättlich, aber unser Herz (es sei einmal der altmodische Ausdruck erlaubt!), ohne das es im wahrhaft ästhetischen Erleben nicht abgeht, rührt doch nur, was ihm irgendwie gemäß ist. Nicht alles vermag in gleicher Stärke zu unserm Innern zu sprechen — wenn überhaupt wir noch mit der ganzen Persönlichkeit auf künstlerische Eindrücke zu antworten geneigt und fähig sind! Geschieht nun durch solche menschliche Schwäche der Wissenschaft Abbruch? Ihre relative Geltung — im Rahmen der historischen Disziplinen — wird zweifellos herabgemindert, ihre absolute Gültigkeit — vor Gott gleichsam — festigt sich. Es ist und bleibt nun einmal das Eigentümliche des Kunstwerks, daß es sein Gesetz von einer in sich gefestigten Seele empfangen hat, und es ist und bleibt nun einmal das Eigentümliche des künstlerischen Genießens und „Verstehens", daß wir dessen nur wirklich habhaft, daß wir derjenigen Kunstwerke, wie Goethe sagte, nur „gewahr" werden, die vom eigenen, angestammten Ton in unserer Brust bejaht werden. Der Gelehrte ist nur zu sehr geneigt, die leise Stimme des ästhetischen „Gewissens" schweigen zu heißen, um alles verstehen, alles erkennen zu können. Er gewinnt dabei das Jenseits von Gut und Böse des objektiven Historikers, er verliert dabei das Beste, das dem Kunstforscher gegeben sein kann, die Gabe nämlich, wissenschaftliche Erkenntnisse mit lebendiger Empfindung zu erfüllen, zum Genuß anzuleiten, zur Urteilsfindung zu ermutigen, zur eigenen Entscheidung aufzurufen. In solcher Beschränktheit, die zugleich höchster Reichtum ist, liegt das Geheimnis der unverwelklichen Jugend der Werke Jakob Burckhardts.

Auf der Grundlage der kritisch-historischen Methode, die für jede geschichtliche Disziplin heiliger Boden ist, in den sicheren Bahnen des Springerschen Positivismus haben seine Nachfolger von Janitschek bis Goldschmidt eine überaus verfeinerte Technik der Formbeschreibung und Formvergleichung allmählich ausgebildet. Die Genealogie der Motive in Aszendenz und Deszendenz wird verfolgt, nach Verwandtschaftsgraden und Abhängigkeitsverhältnissen werden Reihen von Werken zusammengefaßt, Variationen einer Grundform aufgespürt, Wanderungen von Motiven festgelegt. Diese morphologische Stilbetrachtungsweise läßt zugunsten der exakten Beobachtung die subjektive Wertung zurücktreten, sie beruhigt sich bei geschichtlichen Tatsachen und überweist „das Suchen nach Gesetzen" der Stilbildung und Stilwandlung einer ästhetisch orientierten allgemeinen Kunstwissenschaft.

Der Positivismus Eduard Koloffs stammte aus dem Museum, der Positivismus Springers und seiner Nachfolger aus dem Universitätsseminar, eine dritte Form der positivistischen Denkrichtung, wie sie sich am reinsten in Gottfried Sempers literarischen Werken ausgeprägt hat, ist, wie alle Ästhetik und Kunstgeschichtsschreibung der bildenden Künstler, in der Werkstatt empfangen und geboren. Am Machen und Formen, an Faktur und Traktament hängen Glück und Sorgen der Künstler. Werkstoffe und Werkzeuge, Probleme des Stils und Fragen der Technik, das sind die Mächte, die ihr Tun beherrschen, von denen sie daher auch Wesen und Entwicklung der Kunst abhängig glauben. Die Augen der Künstler sehen, was der Laie übersieht, sie übersehen aber auch, was der Historiker sehen muß. Schwimmer im Strom der Kunst, rechnen sie wohl mit dem Widerstand oder der Willigkeit des Elementes, in dem sie leben und kämpfen. Wir aber stehen am Ufer, bloße Betrachter, die freilich sehen, woher die Wasser kommen und wohin sie gehen.

Drei Künstlerbücher haben im 19. Jahrhundert der Kunst, der Archäologie und der Kunstwissenschaft tiefgehende Anregungen gegeben: Karl Böttichers „Tektonik der Hellenen" (1843—1852), Gottfried Sempers „Stil" (1861—1863) und Adolf Hildebrands „Problem der Form" (1893). Gemeinsam ist diesen drei — im übrigen grundverschiedenen Werken — die künstlerische Denkrichtung.

Sempers „Stil" und Böttichers „Tektonik" gehören zu den literarischen Mischformen aus Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Archäologie. Ihre Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Stillehre und Ästhetik, nicht auf dem der Kunsthistoriographie. Für diese haben sie nur einen indirekten Wert. Die mannigfachen eingesprengten kunstgeschichtlichen Beobachtungen und Annahmen haben zu einer gewissen Überschätzung auch der Theorien Sempers und Böttichers als Arbeitshypothesen geführt. Für uns kommt es aber nicht auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Fakten an, sondern auf den literarischen Typus, den am klarsten von den drei genannten Büchern Sempers Werk repräsentiert.

In der erkenntnistheoretischen Naivität, die das Vorrecht der Praktiker und Empiriker (z. B. auch der kunsthistorisch dilettierenden Ärzte und Naturforscher) zu sein scheint, predigt der Künstler Semper einen ästhetischen Dogmatismus, während er selbst doch meint, das Banner der gedanklichen Freiheit gegenüber den ästhetisch befangenen Philosophen und Historikern zu entrollen. Semper, ein Sohn des anhebenden materialistischen Zeitalters, setzt sein naturwissenschaftlich beeinflußtes, im Kern mechanistisches Denken entgegen der geisteswissenschaftlichen, noch im Bann der absoluten Philosophie stehenden Orientierung der letzten Romantiker. Über den Köpfen Fr. Th. Vischers und Sempers spielt sich der größere Geisteskampf der Büchner und Darwin gegen die Nachfolger Schellings und Hegels ab, „für welche", wie Semper einmal sagt, „der Kunstgenuß nur Verstandesübung, philosophisches Ergetzen (sei), das in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee,

in dem Herauspräparieren des Begriffskerns aus demselben (bestehe)". — Die kulturphilosophisch-ästhetische Methode (bis zu Anton Springers ersten Arbeiten hin) hatte die Zusammenhänge von Philosophie, Geschichte, Kunst und Leben aufdecken wollen mit dem ausgesprochenen oder unausgesprochenen Endziel: das innere Leben und Wesen der Kunst zu begreifen. Sempers naturwissenschaftlicher Positivismus leitet aus den Zusammenhängen von Gebrauchszweck, Werkstoff, Werkzeug und Herstellungsverfahren eine rein positivistische Stillehre ab. „Wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammen, in stetem Hervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben."

Aber nicht nur aus der Reaktion des Empirikers gegen die spekulative Denkrichtung leitet sich die von Semper geführte Bewegung ab. Sie richtet ihren Anprall gleichzeitig gegen eine zweite Front: gegen das in den Historismus geratene Stilgefühl der Kleinkünste. Sempers Theorie hat einen sehr praktischen Hintergrund, nämlich den Willen eines großen und große Unternehmungen leitenden Architekten zur Hebung und Leitung der Kunstindustrien. Es ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß der geschichtliche und praktisch-technische Stoff für Sempers Buch in London gesammelt wurde. Hier hatte Semper unter dem tiefen Eindruck des Verfalls des im 18. Jahrhundert so hoch entwickelten Kunsthandwerks gestanden. Zu seiner Heilung wurde damals das South Kensington Museum gegründet, an dessen Organisation der deutsche Künstler wesentlichen Anteil haben durfte. Was Sempers Stillehre über die Zeit ihrer Entstehung hinaus unendlich einflußreich gemacht hat, war die ganz ungewöhnliche Weite seines Horizontes. Seine vergleichende Betrachtungsweise beobachtet mit naturwissenschaftlicher Vorurteilslosigkeit die Motive der hohen wie der an-

gewandten europäischen und außereuropäischen Künste, er entnimmt seine Beispiele den Schöpfungen der Primitiven so gut wie denen der sogenannten Kulturvölker. Sein lebendiges Formempfinden, aus der Welt der Produktion in die der Rezeption übertragen, ist das Organ, das ihm die ganze Welt erschließt, während die Instrumente der historischen Wissenschaft nur zu den Türen der abendländischen Künste zu passen pflegen. Der Inhalt des großen, nicht gerade übersichtlichen, zum Teil überladenen und ohne Denkökonomie geschriebenen Werkes läßt sich auf wenige Sätze bringen. Jedes kunsttechnische Produkt ist das Resultat des Zweckes, dem es dient, und des Stoffes, der bei seiner Produktion verwendet wird. Nach den vier Hauptkategorien der ursprünglich verwendeten Rohstoffe: des biegsam-zähen Fadens, des bildsamen und erhärtungsfähigen Tons, des in stabförmigen Teilen vorgerichteten Holzes und des zu festem System zusammengefügten Hausteins, sind folgende Hauptzweige der Kunstindustrien zu unterscheiden: textile Kunst, Keramik, Tektonik oder Zimmerei, Stereometrie oder Maurerei. Diese Grundgedanken nahm Semper schon in der kleinen 1851 erschienenen Schrift: „Die vier Elemente der Baukunst" (ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde) vorweg. Baukunde, nicht Baugeschichte, Stillehre, nicht Stilgeschichte!

Sempers Universalismus ist nun aber lediglich ein solcher des Stoffes, nicht des philosophischen Standpunktes. Mit der Freiheit seiner Beispielwahl geht eine für den schaffenden Künstler stets kennzeichnende Dogmatik in der ästhetischen Wertung Hand in Hand. Der Künstler, der hinter die Kulissen der Entstehung eines Kunstwerkes zu sehen gewohnt ist, überschätzt die Werkstattgesetze und -geheimnisse. Das, was ihm das Selbstverständliche erscheint: die Intuition, die Imagination, die Formphantasie, die hinter allem technischen Sein und Tun stehen, pflegt er in ihrem Schwergewicht für den künstlerischen Schaffensprozeß zu leicht zu nehmen. Die Unterschätzung des psychologischen Momentes im Kunstschaffen charakterisiert

fast jede Künstlerästhetik. Es ist ein Irrtum, daß die Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik, deren Ergebnis das Kunstwerk sein soll, positiv schöpferisch wirken. Das Primäre ist immer ein bestimmtes Formgefühl, das Sekundäre die stilbildende Macht eines technischen Verfahrens. Der künstlerische Gestaltungswille setzt sich auch gegen Material, Werkzeug und Zweck durch. Semper wurde der Macht des Spezifisch-Künstlerischen, des eigentlichen sinnlichen Lebenstriebes aller Kunst, nicht gerecht, weil er als Schaffender diesem Faktor zu nahe stand. Die Wiener Schule tat dem gleichen Element in ihrer methodischen Behandlung kunstgeschichtlicher Wirklichkeiten Gewalt an, weil sie ihm — als Gemeinschaft betrachtender Menschen — zu fern stand. Es ist schließlich der gleiche Geist, der nur von außen stößt, der Sempers technologische Entwicklungsidee beherrschte und zur Übertragung des Evolutionsgedankens der modernen Naturwissenschaft auf die Kunstwelt bei Riegl führte. Sempers Theorie nimmt gewisse technische Prämissen von vornherein als gegeben an, z. B. daß konstruktive Stile sich zersetzen, so das Rahmenwerk im Rokoko. Riegl kommt von feststehenden psychologischen Voraussetzungen her, wie z. B. derjenigen, daß optische auf tektonische Raumvorstellung folge. Semper wie Riegl leiten von scheinbar unangreifbaren Voraussetzungen Tatsachen der künstlerischen Entwicklung ab. Beide streben Idealen wissenschaftlicher Exaktheit nach, indem sich bei Semper ein historiographisch-ästhetisches Wunschbild mit Handwerkserfahrungen, bei Riegl die Disziplinierthеit der kritisch-philologischen Wissenschaft mit den Denknotwendigkeiten der experimentellen Naturwissenschaft verbindet. Das Zurücktreten der historischen Entwicklung der Kunstformen vor ihrer logischen Zergliederung in Sempers Stilvergleichung hat schon Springer als die Grenze erkannt, die Semper gesetzt war: „Kunstgeschichte ist es nicht, was er bietet. Den Nachweis der mannigfachen Bedingtheiten äußerer und innerer Art bei der Entwicklung, die Aufdeckung der verschiedenen

Strömungen, die auf den Künstler einwirken, und des Einflusses, welche die Kunstweisen mitbestimmen, schiebt der Künstler gern zurück."

Semper vertritt einen Typus wissenschaftlicher Ideenbildung. Unter gewissen geistesgeschichtlichen Konstellationen taucht seine positivistisch-technologische Anschauungsform mit Notwendigkeit auf. Auch Goethe war durch eine Phase so gearteter Kunstbetrachtung einst hindurchgegangen. Die italienische Reise 1786—1788 hatte Goethe als Naturbetrachter angetreten. In Weimar waren die großen Gedanken der Urpflanze und der Pflanzenmetamorphose konzipiert worden. In Italien wendete er die Formen anschaulichen Denkens auch auf die Welt der Kunst an: „Nun ist mir, Du lieber alter Freund," schreibt Goethe an Herder, „Baukunst und Bildhauerkunst und Malerei wie Mineralogie, Botanik und Zoologie." Goethe glaubte den Zusammenhängen zwischen den geheimen Bildungsgesetzen der Natur und der Kunst auf der Spur zu sein. Architektur erlebte er als eine zweite, nach menschlichen Bedürfnissen gestaltete Natur. Je reiner eine Kunstform Ausdruck menschlicher Bedürfnisse ist, um so mehr sah Goethe in ihr einen gesetzmäßig gewordenen, naturverwandten Organismus. So ist es der Naturbeobachter Goethe, der in Verona die geschichtliche Kunstform des antiken Amphitheaters begriff als die vom Baumeister gelöste Aufgabe, ein allgemeines Bedürfnis des Volkes nach Schaubarkeit durch bauliche Mittel zu befriedigen. „Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben; man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater. Kommt das Schauspiel öfters auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste für die, die bezahlen können, und die übrige Masse behilft sich, wie sie mag." In solchen Gedankengängen mutet Goethe wie ein unmittelbarer Vorläufer der Semperschen

Stiltheorien an. Dieser wollte ja den ägyptischen Tempel aus dem Apparat eines improvisierten Wallfahrtsmarktes entstanden wissen und den Theaterbau aus der Urform des bretternen, reichgeschmückten Schaugerüstes erklären. Goethe freilich dachte an den tektonischen Aufbau. Das Gestaffelte, Getreppte sah er als das natürliche Grundmotiv an. Semper ging vom Einfluß des Bekleidungsprinzips auf die Architektur aus: also von der Verhüllung konstruktiver Teile durch die ursprünglich zwischen den Gerüststützen gespannten Teppiche, Festons, Kränze, Trophäen usw.

Daß Goethe die Analogiegesetze natürlicher und künstlerischer Organismen an einem Bauwerk darlegte, daß Semper, Viollet-le-Duc und andere als Architekten zu Vertretern einer mechanisch-naturwissenschaftlichen Kunsttheorie geworden sind, ist kein Zufall, sondern tief im Wesen der architektonischen Kunst begründet. Mehr als ihre Schwestern wird sie von den Gesetzen menschlicher Zwecke und Bedürfnisse und vom Zwang des praktisch Notwendigen, des von Tag, Ort und Aufgabe Geforderten beherrscht. Diese Zweckbezogenheit der Baukunst verführt zu der Überbewertung des technologischen Momentes. Sie tut dies um so mehr, als auch der Einfluß von Konstruktion, Arbeitsverfahren und Naturgesetzen (z. B. Schwere, Gleichgewicht, Zug und Druck) in ihrem Bereiche stärker als irgend sonst zutage tritt. Es ist Sache des besonderen ästhetischen Feingefühls und der geschichtlichen Erkenntnis, im Genuß des architektonischen Kunstwerkes gegeneinander abzuwägen: den Anteil, den Lebensnotwendigkeit und freier Gestaltungswille an der Formbildung gehabt haben, und die unsichtbare Schwelle zu bezeichnen, über die das vom Gebrauchszweck Geforderte zweckbefreite Schmuckform geworden ist. Ein Beispiel mag den Unterschied zwischen der engeren künstlerischen und der weiteren geschichtlichen Deutung einer und derselben architektonischen Grundform klären. Im „Cicerone“ spricht auch Jakob Burckhardt von antiken Amphitheatern in Italien, mit Goethes veronesischen

Gedanken sich berührend und doch wieder in bezeichnenden Punkten von ihnen abweichend. „Die Griechen hatten ihre Theater in Talenden hineingelegt oder aus dem Fels gehauen; die Römer erst bauten die ihrigen frei vom Boden auf und mußten sie von außen dekorieren. Das Motiv, welches sie zugrunde legten, war ein sehr verständiges. Es fiel ihnen nicht ein, einer großen Menschenmasse zuzumuten, daß sie sich durch zwei, drei Türen mit einer Breite von zwanzig Fuß im ganzen geduldig entferne, wenn das Schauspiel zu Ende war, oder daß sie gar, wenn Tumult entstand, nicht zu drängen anfange. Sie kannten das Volk und verwandelten deshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter steinerne Treppen und Gänge und die ganze untere Mauer in lauter gewölbte Pforten. Letzteres zog dann eine ähnliche Formation der oberen Stockwerke nach sich, wo streng genommen bloße Fensteröffnungen genügt hätten. Mit der Türform aber stieg auch die Halbsäulenbekleidung nebst Gebälken und Attiken von Stockwerk zu Stockwerk und faßte die Bogen mit ihren hier nur einfachen, aber durch die hundertmalige Wiederholung höchst imposanten Formen ein...“ „Der Hof des Palazzo Farnese ist fast genau den Formen des Marcellustheaters nachgebildet, aus unzähligen Kirchenfassaden und Palästen tönt ein versteckter Nachklang vom Kolosseum.“

Sempers positivistische Denkrichtung ist unsterblich. Sie taucht immer wieder in den Köpfen auf, die ihre Schulung durch die beschreibenden oder experimentierenden Naturwissenschaften erfahren haben. Am geistreichsten hat Robert Vischer sich aus Sempers Lehre von der stilbildenden Macht der Natur des Stoffes und aus der Psychologie des optischen Formgefühls eine eigene Theorie von der „Stoffsinnigkeit“ großer Künstler gebildet, d. h. von der „stofflichen Metamorphose“ der künstlerischen Phantasie. Lieblingsmaterialien durchtränken die künstlerischen Seh- und Vorstellungsweisen mit ihren Eigenarten. Der Geist des Schaffenden nimmt die Natur des Stoffes. in dem er schafft, bis zu einem gewissen Grade an. Vischer ver-

weist z. B. auf Dürers „Metallphantasie". „Die Bearbeitung der Metallfläche mit dem Stichel weckte in ihm eine qualitativ übereinstimmende Kraft gediegenster Verarbeitung. Der Reiz seiner Stiche ist ein metallischer in dem übertragenen Sinne der Spiegelung menschlichen Wesens im rein Formalen und Anorganischen. Das in ihnen enthaltene Künstlertum gemahnt selber so gedrang und schneidig wie Erz und Eisen." Des Holzschneiders Dürer Linienführung hat „das Eichenknorrige, Bemooste, Rindenmürbe, Föhrenmilde" des deutschen Waldes usw. Wenngleich Springer auf einzelne Entgleisungen Vischers mit dem Stolz des gesunden Menschenverstandes schon hingewiesen hatte, so bleibt doch bestehen, daß Vischer mit seiner sich in die Stoffverliebtheit und Stoffverbundenheit des Künstlers einfühlenden Phantasie für das Verständnis gewisser Stileigentümlichkeiten Bedeutsames geleistet hat. Weil er selbst wie ein Künstler empfand, kam er näher an das eigentlich Künstlerische in der Kunst heran als die seltener irrende, aber innerlich unkünstlerische Gelehrtennatur Springers.

Seine eigentlichen Nachfolger im Geiste fand Semper, der ja eine Stilkunde der Kunstindustrien geschaffen hatte, in den Kunstgewerbekünstlern und Leitern der Kunstgewerbemuseen. Für sie schien seit Semper die Anordnung ihrer Sammlungen nach Werkstoffen und Werkverfahren die gegebene. So hat z. B. Justus Brinckmann 1872 in den „Erläuterungen zur Sammlung Minutoli" eine gedrängte Auseinandersetzung mit den Problemen und der Geschichte der Technik und der Formgebung geboten. Im „Amtlichen Bericht" Brinckmanns über die Wiener Weltausstellung 1873 und in der Gruppierung der Schätze des ihm unterstellten Hamburgischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe führte Brinckmann, wie Alfred Lichtwark in der prachtvollen Charakteristik seines Freundes und Hamburger Museumskollegen betont hat, die Grundgedanken Sempers fort, „indem er für alle Zweige der dekorativen Kunst auf die charakteristischen Typen zurückging, die zur Anschau-

ung brachten, wie Gestalt und Schmuck der Möbel, Geräte und Gefäße bedingt sind durch den Zweck, dem sie dienen, die technischen Verfahren, die ihr Stoff an die Hand gibt, durch die Volkssitte, die besondere Eigenart des künstlerischen Gefühls, das zur Stunde der Anfertigung lebendig war, und — bei den höchsten Leistungen — durch das unerklärliche Wesen des schaffenden Künstlers".

Sich mit diesem Phänomen zu beschäftigen ist freilich nie die stärkste Seite der kunsthistorischen Positivisten gewesen. Dazu gehört die Kenntnis der menschlichen Seele und das Bekenntnis zum Irrationalen als einer Weltmacht. Das eine wie das andere findet sich, in das methodische Bewußtsein gehoben, bei den großen Künstlerbiographen Grimm und Justi.

IV.

KUNSTGESCHICHTE NACH AUFGABEN

*

1. FRANZ THEODOR KUGLER / 2. JAKOB BURCKHARDT

*

I

Nach Franz Theodor Kuglers kunstgeschichtlichen Werken greift kaum noch eine Hand. Ihr Stoffliches ist veraltet. Was von Kugler heute noch lebt, sind ein Lied und ein Buch, die beide mit Kunstgeschichte nichts zu tun haben. Das Gedicht: „An der Saale hellem Strande", das der Jüngling, von Eichendorff entflammt, auf der Rudelsburg niedergeschrieben hat, und die den Freunden des Vaterlandes gewidmete „Geschichte Friedrichs des Großen", für die Kugler den jungen Menzel als Illustrator gewann. Sie sind in den Besitz des Volkes übergegangen. Wie bezeichnet doch beides Kuglers Wesensart! Er war ein Preuße und — Poet dazu. Schinkel, dem Neu-Ruppiner, Menzel, dem Breslauer, gesellt sich Kugler, der Stettiner, zu. In wechselnder Dosierung sind ihren Naturen die gleichen Grundbestandteile eines phantasievollen Preußentums eingeschmolzen. Theodor Fontane, der es auch hatte, wies freilich auf das Seltene solcher Mischung hin.

Kuglers Dichtungen gewinnen Farbe und Lebenswärme nur da, wo ein preußischer Ton spürbar ist. Das Pommernschauspiel „Die tatarische Gesandtschaft" (1837) klingt kleistisch aus im Rufe: „Es lebe Brandenburg!" Vor dem Hintergrund der Marienburg, deren Schönheit Schinkels Stift wiederentdeckt hatte, rollt sich die deutsche Ordenstragödie des „Hans von Baisen" (1850) ab. Und in seinen „letzten Wendenfürsten" (1837) wagte Kugler — zum Berliner und Märker geworden — sich an eine „Novelle aus den Zeiten Berlins".

Die ansteigende Linie seiner Laufbahn hat Kugler selbst in der Vita gezeichnet, die er 1848 der Berliner Akademie der Künste einsandte, als sie ihn zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt hatte. „Die Konfusionen meines Lebens beginnen schon mit der Geburt. Ich bin im Januar 1808 geboren, nach der Annahme im elterlichen Hause am 19., nach der Angabe des Kirchenbuchs am 17. (Ich halte es mit der ersteren.) Meine Vaterstadt ist Stettin. Mein Vater war Kaufmann und später

Stadtrat.“ Der hübsche Junge, in dem sich früh Talent und Neigung zu den verschiedensten Künsten entwickelte, ging aus der Hand einer Muse in die einer anderen über. Über Pommerns stille Flüsse blies der Knabe sentimentale Waldhornweisen, bis er auf das Ölmalen geriet und der Konfirmand nun mit Hilfe eines Sortimentes Farben Kisten- und Schachteldeckel bemalte und bei Tagesanbruch mit einer großen Mappe unter dem Arm „in die Berge“ pilgerte. Was er aber heimbrachte, waren wiederum nicht Zeichnungen, sondern Verse. Er war der Poesie verfallen, in deren Armen er am liebsten die Welt vergaß. Das literarische Dokument seiner poetischen Jugend ist das 1830 erschienene „Skizzenbuch“. Es vereinigte eigene Verse, Kompositionen, Radierungen anmutig-leichter Art zu einem bunten Strauße. Auch die erste wissenschaftliche Arbeit Kuglers, seine Dissertation, war noch auf dem Grenzgebiet zwischen Kunst und Wissenschaft gewachsen. Sie hatte den Dichter und Maler des 12. Jahrhunderts Werinher von Tegernsee (1831) behandelt. Und nun geben wir Kugler das Wort:

„Mein Vater wollte, daß ich studieren und mich dann erst für einen Fachberuf entscheiden sollte. Zu Ostern 1826 verließ ich das Gymnasium, das ich bis dahin besucht hatte, und ging zur Universität ab, nach Berlin. Ich war zuletzt mit der altdeutschen Poesie bekannt geworden und warf mich nun mit Eifer auf das Studium derselben, das ich freilich mehr in materieller als in formeller Beziehung betrieb. Der Professor von der Hagen förderte mich darin mit freundlicher Teilnahme. Zugleich aber und neben anderen Studien ging die Beschäftigung mit eigener Poesie, Musik und bildender Kunst ungebunden vorwärts, so daß ich, statt zur Klarheit über mich zu kommen, erst recht einer verworrenen Zukunft entgegenzugehen begann. In noch viel höherem Grade war dies der Fall, als ich zu Ostern 1827 die Universität Heidelberg besuchte, wo mir zugleich die prachtvoll phantastische Natur und die Fülle der

am Rhein vorhandenen mittelalterlichen Kunstdenkmäler entgegentraten und ebenfalls geistig verarbeitet sein wollten. Es mußte zu einer Explosion kommen. Schon im Herbst 1827 kehrte ich zurück. Mich vor mir selbst zu retten, warf ich mich nun in ein bestimmtes Fach, das der Architektur, und trat in die damalige Berliner ‚Bau-Akademie' ein, während ich zugleich fortfuhr, die Universität zu besuchen. Aber es war ein äußerer Zwang, den ich mir willkürlich auferlegt hatte, nicht volle Überzeugung von der Bedeutung des Berufes. Der Eintritt in einen Kreis junger Künstler, meist Maler, der damals erfolgte, die tätige Mitwirkung in vielen musikalischen Kreisen diente dazu, der noch nicht gelösten Verwirrung neue Nahrung zu geben. Zwar machte ich im Frühjahr 1829 mein Feldmesserexamen, versuchte mich im Sommer desselben Jahres in der Teilnahme an praktischer baulicher Tätigkeit, kehrte hernach wieder zu den Vorlesungen der Bau-Akademie zurück,— ein Architekt war ich bei alledem nicht geworden. Wissenschaftliche und die verschiedensten künstlerischen Beschäftigungen gingen noch immer bunt durcheinander. Ohne eigentliche Absicht indes war ich, schon seit dem Aufenthalt in Heidelberg, in kunstgeschichtliche Studien hineingekommen und hatte in ihnen, ohne es selbst zu wissen, bereits einen festeren Halt für mein Inneres gefunden. Wissenschaft und Kunst schienen bei ihnen Hand in Hand zu gehen. Ich mußte nun endlich eine Entscheidung für das Leben treffen. Ich beschloß, mich der Kunstgeschichte zu widmen, und hatte die Verwegenheit, mich ohne lange Vorbereitung zum Doktorexamen bei der philosophischen Fakultät der hiesigen Universität zu melden. Glücklicherweise wurde ich für den Übermut nicht gestraft. Der Dekan der Fakultät, Geheimer Regierungsrat pp. Dr. Toelken, ernannte mich nachsichtigen Sinnes am 30. Juli 1831 zum Doktor. Von dieser Zeit ab ließ ich es mir angelegen sein, fleißig und mit redlicher Anstrengung zu arbeiten, Versäumtes nachzuholen, mich zum Herrn des erwähnten Faches

zu machen und mir eine äußere Lebensstellung zu erkämpfen. Im Jahre 1833 habilitierte ich mich bei der Universität zu Berlin und begann zugleich kunstgeschichtliche Vorträge bei der Akademie der Künste. 1835 ward ich zum Professor bei der letzteren ernannt. In demselben Jahre machte ich eine Studienreise nach Italien, während kleinere Reisen schon vorangegangen waren und andere später folgten. Mit dem Jahre 1835 begann ich auch meine ernstlichere wissenschaftlich-literarische Tätigkeit, die eine Reihe kunstgeschichtlicher Werke und neben diesen auch einige Arbeiten zur vaterländischen Geschichte zur Folge hatten. Für eigene poetische und künstlerische Produktion war nur wenig Muße geblieben. Im Jahre 1842 wurde ich durch den Minister Eichhorn zum Mitgliede des akademischen Senates ernannt. Im Herbst 1843 berief der Minister mich als Hilfsarbeiter in das Ministerium: ich erhielt infolgedessen bald das vollständige Dezernat über die Kunstangelegenheiten. Zu Ende 1848 wurde diese interimistische Stellung unter dem Minister von Ladenberg zu einer definitiven umgewandelt, indem ich zum Vortragenden Rat im Ministerium ernannt und mein bisheriges Verhältnis zur Akademie gelöst wurde... Ich bin nun über das bei den Schwaben wenigstens verhängnisvolle vierzigste Lebensjahr hinaus. Mich dünkt, daß meine Lehrjahre damit beendet sind; ich will zusehen, wie sich nun die Zukunft wird gestalten, wie das Leben sich wird zum Kreise runden lassen." —

Kugler sollte nicht mehr dazu kommen, sein Leben zum Kreise zu runden, er zerbrach ihm schon neun Jahre, nachdem er diesen Lebenslauf heiter-ironisch aus der Stimmung seiner besten Jahre geschrieben hatte.

Theodor Fontane in seinem Gedenkbuch „Von 20—30", Paul Heyse in seinen „Jugenderinnerungen" und Storm in den Briefen an seine Frau haben das Haus Kuglers, den „ewigen Herd", wie es die jungen Poeten nannten, anschaulich und liebevoll geschildert: den Hausherrn, eine anima candida voll Festig-

keit und Mäßigung, immer die Tragweite seiner Worte und Taten wägend, in dessen Wesen hinter scheinbar geheimrätlicher Zurückhaltung eine liebenswerte Kindlichkeit sich verbarg. Dann die Frau des Hauses, Eduard Hitzigs kluge, von Geibel besungene Tochter Clara, deren Jugendtage unter den Poetenaugen der väterlichen Hausfreunde E. T. A. Hoffmann, Zacharias Werner und Chamisso verflossen waren und deren Alter wiederum von einem Dichter behütet wurde. Paul Heyse ward ihr Schwiegersohn. Dann den bunten Schwarm von Schriftstellern, Malern, Musikern, Bildhauern, Gelehrten, die durch die gastfreien Mansardenstuben Friedrichstraße 242 hindurchgezogen sind. Storm, Gildemeister, Roquette, Dahn, Fontane, Geibel, Heyse, Menzel, Drake, Rietschel, Lucae, Burckhardt, Eggers, Hotho, Waagen, Lübke, Mendelssohn und zahllose andere Namen aus dem geistigen Berlin zur Zeit der Revolution und der Blüte des „Tunnels über der Spree", in dem Kugler mit seinen Dichtungen zwar um den Lorbeer aus Kollegenhand rang, über einen succès d'estime nach Fontanes Zeugnis aber nicht hinauskam, weil er auch als Poet zu sehr Geheimrat blieb.

Während Kugler an seinem Schreibtisch über Ministerialakten, Kollegheften, Buchmanuskripten, vergraben in eine ihn vor der Zeit zermürbende Arbeitsfülle, saß, versammelte sich in Frau Claras Stuben der Kreis der Freunde und Schüler.

„Wenn die Teestunde da war, erschien Kugler selbst und setzte sich an das Klavier, über dem eine gute Kopie des Murilloschen heiligen Franziskus hing, und nun, auf Zuruf der Seinen, von denen ein jeder sein Lieblingsstück hatte, die Vorträge rasch wechselnd, klangen in bunter Reihenfolge deutsche und dänische, venezianische und neapolitanische Lieder durch das Zimmer. Weder sein Spiel noch sein Gesang erhob Anspruch, etwas Vollkommenes zu sein, aber gerade das Unvirtuose gab allem einen besonderen Reiz. Er selbst spielte sich dabei den Aktenstaub von der Seele."

Nicht allzu weit von Kuglers Wohnung, die dem jungen Burckhardt in dem von ihm so wenig geliebten Berlin eine Heimat wurde, verkehrte in den fünfziger Jahren ein anderer berühmt gewordener junger Schweizer, Gottfried Keller, in Varnhagen von Enses Haus, Mauerstraße 36. Den spröden und spottfrohen Dichter wußte Varnhagens Nichte, Ludmilla Assing, zu fesseln. Dort das Gelehrten- und Beamtenheim altpreußisch-sparsamen Zuschnittes, aber belebt von jungen talentvollen Menschen, denen die Zukunft gehörte. Hier in den „schloßartigen" einstigen Räumen Rahels einer der letzten ästhetisch-literarischen Salons Berlins, wo Bettina von Arnim und der Fürst Pückler-Muskau, Lassalle und Ranke als die interessantesten Figuren um Varnhagens vornehme Repräsentanz einer großen, aber vergangenen geistigen Welt sich sammelten. —

Als der junge Student und Kunstbeflissene Kugler sich in Berlin beim alten Schadow zum Zeichenunterricht anmeldete, faßte dieser statt jeder Antwort den Kopf des Jünglings fest ins Auge, betastete dann den Schädel und bat schließlich um erneuten Besuch, um die auffallende Kopfform zu messen. Dieses mächtige, schöngebildete Haupt, wie es Bernhard Afingers Büste vor dem Neuen Museum in Berlin zeigt, gehörte einem Menschen, der nicht im Spezialistentum aufgegangen ist, sondern dem Bildung eigen war, die das Fachwissen nur als einen freilich unentbehrlichen Besitz neben anderen Werten in sich barg. Kuglers Bildung gab ihm jene Höhe der Auffassung und jenes Ethos als Gelehrter wie als Verwaltungsbeamter, das ihm zum Motto für die Schrift „Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung" das Wort Wilhelm von Humboldts wählen ließ: „Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuß ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch für irgend etwa Höheres empfänglich bleiben soll." Es waren die gleichen Anlagen und Kräfte, die das Geschichtsbild des Kunsthistorikers Kugler bestimmt und ihm die Möglichkeit er-

folgreicher kunstpolitischer Wirksamkeit als Beamter gegeben haben.

Jakob Burckhardt fand für Kugler, seinen Lehrer und väterlichen Freund, die schöne Charakteristik: „eine edle Persönlichkeit, die ihre Horizonte weit über die Kunstgeschichte hinaus öffnete". Den Grund des Kuglerschen Wesens bildete ein warmes und frisches Wirklichkeitsgefühl. Es eignete nicht nur ihm, sondern dem Mannesgeschlecht der vierziger Jahre, im Gegensatz zu der blasseren, wirklichkeitsferneren Art der vorangegangenen, noch tiefer in dem romantischen Boden verwurzelten Generation. Ein wahrhaft empirischer Instinkt wies Kugler, den Kunstschriftsteller, allerorten auf Anschauung und Beschreibung, auf die Objekte selbst hin und setzte ihn dadurch in fühlbare Opposition zu der ideengeschichtlichen, konstruktiven Behandlungsweise kunstgeschichtlicher Probleme im Kreise der Hegelianer. Auch dem Kunstreferenten Kugler kamen Wirklichkeitssinn, Sachlichkeit, Nüchternheit zugute, da sie ihm die innere Freiheit gegenüber Vorzügen und Nachteilen heimischer wie fremdländischer Kunstverhältnisse gewährleisteten und ihn vor Erstarrung in vorgefaßten Meinungen, vor Überschätzung eigener Ideen schützten. Das andere Element seines Wesens, das sich im wissenschaftlichen wie im praktischen Leben Kuglers gleich wirksam erwies, war seine Gabe, zu disponieren. Er hatte einen aufgeräumten Kopf. Ihm und dem angeborenen, anerzogenen preußischen Ordnungssinn dankte er es, daß ihm die Bezwingung gewaltiger Darstellungsstoffe mit Hilfe klarer, durchsichtiger, leicht in den Gelenken spielender gedanklicher Gliederungen — besonders in seinen Handbüchern — vorbildlich glückte. Diese Fähigkeit rettete den Gelehrten Kugler davor, auf dem Meer von kaum übersehbaren Einzeltatsachen, das er unermüdlich erforschte, den Kurs zu verlieren und zum bloßen Kompilator von Stoffmassen und fremden Forschungsergebnissen herabzusinken. Dem Beamten Kugler aber verwandelte sich diese Dispositions-, Übersichts-

und Lenkergabe in die Fähigkeit, den Rundhorizont seines Referates zu übersehen, alle in ihn einmündenden Kunst- und Lebensverhältnisse planmäßig zu bearbeiten und Reformprogramme großen Stils vorzulegen.

Kugler war noch ganz erfüllt von dem Humboldtischen Ethos in der Auffassung staatlicher Verpflichtungen gegenüber Kunst und Kultur. Ganz falsch, etwa zu bedauern, daß die Verwaltungsgeschäfte ihn in so weitgehendem Maße von den theoretischen Dingen abgezogen haben! Aus der wissenschaftlichen Produktion flossen ihm die zur Durchdringung seines Amtes mit dem Willen zur Gestaltung nötigen frischen Kräfte zu. Andererseits wirkte der Zwang zur Mitarbeit im Gefüge staatlicher Organisation wohltätig auf den Forscher und Lehrer zurück, band er ihn doch an das Leben und seine Gesetze.

Für Kugler als den ersten Kunstreferenten im Preußischen Kultusministerium galt es — so hat er die ihm dort anvertraute Aufgabe selbst formuliert —, „die äußeren Verhältnisse der Kunst, ihre Stellung zum Leben und im Leben, die Forderungen des Künstlers an die Außenwelt und die Forderungen dieser an ihn zu erwägen und an der Ordnung dieser Verhältnisse mitzuarbeiten". An eine wirkliche Organisation der Kunstangelegenheiten war nur zu denken auf der Grundlage reicher, auch das Ausland umfassender Erfahrungen. Die weiß Gott nicht engherzige preußische Verwaltung schickte Kugler daher im Jahre 1845 vom grünen Tisch weg in die weite Welt, von den toten Akten zu den lebendigen Dingen. Kugler hatte den Auftrag, sich in Frankreich und Belgien, in zweiter Linie in England und Italien über die Fragen der lebenden Kunst sowie ihrer staatlichen Pflege und Förderung zu unterrichten. Er legte seinen umfangreichen Reisebericht 1846 unter dem Titel vor: „Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien". Kuglers Lob und Tadel der romanischen Kunstverhältnisse zeigen seinen freien, weder im

Chauvinismus noch in blinder Verehrung des Fremdländischen befangenen Geist, seine unbestechliche Sachlichkeit und seine von allgemeiner Bildung getragene und geleitete Beobachtungsgabe. Den Wert des technisch durchgebildeten, auf alter Tradition beruhenden und geschmacksicheren französischen Kunsthandwerks erkannte Kugler an. Er wußte die Bedeutung der für die Ausbildung von Kunsthandwerkern bestimmten Schulen richtig einzuschätzen. Mehr freilich als mit den französischen Verhältnissen sympathisierte Kugler mit der Organisation des künstlerischen Bildungswesens in Belgien, weil hier eine ausgesprochene dezentralistische Tendenz herrschte, die dem alten städtischen Gemeinwesen große Selbständigkeit bei der Regelung des Kunstunterrichtes ließ. Vor allem aber wegen der in Belgien herrschenden Abneigung gegen „akademische Oberherrschaft" und wegen des Festhaltens an einer für Handwerker und Künstler gemeinsamen Erziehungsgrundlage. Wie modern muten doch diese Gesichtspunkte in einer Zeit an, wo das Gerede vom „Handwerk" durch alle Gassen hallt! Kuglers Kritik traf das der französischen Nationalleidenschaft der „Gloire" entsprechende künstlich ausgebildete Konkurrenzwesen, das den Unterricht an den Akademien tyrannisch beherrschte. Die dem deutschen Denken und der deutschen Gewöhnung an die individuelle akademische Freiheit schnurstracks zuwiderlaufende Gängelung auch des reiferen Kunstschülers in Frankreich, das äußere Einsperren in die Regeln des Alumnatlebens und die innere Bindung an die Konventionen der klassischen romanischen Kunst reizten Kugler zum Widerspruch. „Das Alter der Pensionäre" (der Académie de France) „bis zum dreißigsten Jahre ist dasjenige, in welchem der Genius der Kraft seiner Schwingen sich bewußt wird, in welchem ein kühner, gelegentlich die Schranken selbst überstürzender Flug verstattet sein muß, und gerade jetzt sollen sie anfangen, nach vorgezeichneten, wohlabgemessenen Regeln zu schaffen, den eigenen Drang der fremden Vorschrift unterzuordnen." Schließlich aber führte Kugler

den unleugbaren Aufschwung der Kunst in Frankreich nicht so sehr auf die Organisation seines künstlerischen Bildungswesens zurück, als vielmehr darauf, daß die Kunst als Bedürfnis der Nation anerkannt, in das Volksbewußtsein übergegangen sei und demgemäß auch behandelt werde. Das Dasein der französischen Kunst schließt sich mit innerer Notwendigkeit dem Leben des französischen Volkes an und umgekehrt.

Damit ist der Leitgedanke berührt, nach dem sich Kuglers Arbeit als Verwaltungsbeamter orientierte. Damit ist die Zentralidee seiner im amtlichen Auftrage 1847 geschriebenen Arbeit über „Die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, mit besonderem Bezuge auf die Verhältnisse des Preußischen Staates" bezeichnet. Im Sinne des Humanitätsideals der Klassiker, aus der Gewißheit heraus, daß die Kunst die Lebensmacht sei, die dem Menschen das Gepräge des geistigen Adels gibt, sollen die Künste gleichmäßig verwaltet und gefördert werden: redende wie bildende Künste, „solche von dauernder wie von vorübergehender Darstellung". So umspannt Kuglers Arbeitsprogramm die ganze Reihe der Künste, von der Gartenkunst bis zur Schauspielkunst. Hier gründen sich seine Ausführungen nicht nur auf Reiseerfahrungen, sondern auf innere Erlebnisse, auf die ihm vertraute Psychologie des künstlerischen Schaffens, auf die Kenntnis der Beziehungen zwischen frei schöpferischer und reproduzierender Tätigkeit, sogar auf sozialpolitische und volkswirtschaftliche Überlegungen. Wenn Kugler nun die Grundlinien einer staatlichen Organisation des gesamten Kunstlebens entwickelt, so ist er vom Zweifel an der Geltung gewisser Gesetze der Kunst noch nicht angekränkelt. Öffentliche Bildungsanstalten haben seiner Meinung nach keineswegs nur die Aufgabe, dem künstlerischen Können die technisch-handwerklichen Grundlagen zu geben. Sie haben auch die Pflicht, die „richtigen", d. h. die Würde der Kunst gewährleistenden Grundsätze der Jugend einzupflanzen. Der uns heute bedrückenden Sorge, daß die Kunstlehranstalten ein Künstler-

proletariat heranziehen könnten, begegnete Kuglers Hausphilosophie mit dem Hinweis auf die Gesetze der Weltordnung, nach denen zwischen den vorhandenen schaffenden Kräften und den vorhandenen Bedürfnissen an sich ein Ausgleich stattfinde. Diese beneidenswerte Sicherheit einer idealistischen Weltanschauung und eines von Natur optimistischen Temperamentes waren die Quellen der Kraft und der unerschütterlichen Arbeitslust des von einem Kopfleiden schon früh gequälten Mannes. Wer Kugler seine Unverzagtheit und seine relative Unberührtheit von der Problematik des äußeren Lebens hätte nehmen wollen, hätte die Wurzeln seiner Existenz angetastet. Der optimistischen Grundstimmung seines Lebens gab Kugler in den Versen Ausdruck:

Mache dich der Bande ledig,
Vorwärts sei dein Losungswort!
Und die Götter wehen gnädig,
Kühner Segler, dich zum Port. —

Zu den wichtigsten „Mitteln zur Beförderung des artistischen Betriebes" zählte Kugler die gesetzliche Regelung der rechtlichen Verhältnisse von Kunst und Künstlern. Hier bewährte sich sein praktischer Sinn. Als einer der ersten preußischen Verwaltungsbeamten schnitt er die Frage des Schutzes geistigen Eigentums sowie gewisser gesetzlicher Beschränkungen subjektiver Willkür (Baupolizeiverordnungen) an. Seine umfassenden Pläne schlossen auch die Denkmalspflege ein. Frankreichs zum Teil vorbildliche Inventarisation der Kunstdenkmäler, die dort im Gange befindlichen großartigen Veröffentlichungen des heimischen Kunstbesitzes hatten ihm tiefe Eindrücke hinterlassen. Ähnliches plante Kugler für Preußen. Freilich gedachte er die in Frankreich beobachtete Zersplitterung der Kräfte und den Wettstreit der Behörden auf diesem Gebiete auszuschalten. Denkmalspflege und Denkmälerinventarisation als Zweige angewandter Kunstforschung haben Kugler schon beschäftigt, ehe er amtlich mit ihnen zu tun hatte. Der geborene Pommer hatte

1839 eine Entdeckungsreise durch seine Heimatprovinz gemacht und die reiche Ausbeute an kunstgeschichtlichen Notizen, die ursprünglich nur zu einem örtlich geordneten Verzeichnis zusammengerafft werden sollten, zur „Pommerschen Kunstgeschichte" gerundet. Diese Arbeit, die 1840 in den „Baltischen Studien" erschien, und die ihr 1838 vorangegangene Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg (gemeinsam mit G. F. Ranke in Göttingen), vor allem aber die Notizen von der Rhein- und Moselreise (1841) sind in ihrem beschreibenden Teil methodisch vorbildlich gearbeitete Inventare. In ihren kunsthistorischen Partien wurden sie Vorläufer und Wegbereiter der Forschungen über deutsche Kunst. Kugler hätte einen deutschen „Cicerone" schreiben können. Wenn der italienische „Cicerone" Jakob Burckhardts ihm gewidmet wurde, so empfing Kugler die edelste Frucht, die aus dem reichen, von ihm weit ausgestreuten Samen gereift war.

Nachdem der Minister Adalbert von Ladenberg 1848 das Kultusministerium übernommen hatte und Kugler Vortragender Rat geworden war, schienen seine Pläne zur Reform der Kunstangelegenheiten der Verwirklichung nahe zu sein. Aber schon nach zwei Jahren trat Ladenberg zurück. Unter seinen Nachfolgern blieben die Gedanken auf dem Papier stehen. Kugler war um eine Generation jünger als die Nicolovius und Süvern, die in der Geschichte der preußischen Unterrichtsverwaltung eine so bedeutende Rolle gespielt haben. Aber auch Kuglers amtliches Leben zeigte wie das seiner Vorgänger eine tragische Rhythmik. Auf die Epoche der Vorbereitung und Entwicklung der Ideen folgte eine kurze glückliche Zeit der Mitarbeit an der Reform des Preußischen Staates und schließlich kam die Periode des Stillstands und der Enttäuschung. Sie hat für Kugler acht Jahre gedauert. Aus Kuglers Nachlaß wurden endlich durch seinen Schwiegersohn Paul Heyse die Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten in Preußen 1859 herausgegeben und dem Minister von Bethmann-Hollweg über-

sandt. Jetzt wäre vielleicht der gute Wille des Chefs der Preußischen Kunstverwaltung zur Verwirklichung der wichtigsten Kuglerschen Gedanken vorhanden gewesen — nun fehlte aber der Referent. „Diese Sachen", schrieb Heyse an Jakob Burckhardt über Kuglers „Grundbestimmungen", „sind trotz der zehn Jahre leider noch alle nagelneu, manche nicht bloß von gestern, sondern von übermorgen. Und werden es noch eine ganze Weile bleiben, trotz aller Hollwegs." Heyse hat recht behalten. Wenn Wissen und Dankbarkeit gegen die vorangegangenen Geschlechter nicht in Deutschland in Mißkredit geraten wären, hätten die Kunstrevolutionäre von 1918/19 sich durch einen Blick in Kuglers 1848/49 ausgearbeiteten Pläne viel Geschrei ersparen können.

Franz Kugler ist einer der wenigen großen deutschen Kunsthistoriographen, die ein persönliches und ihr geschichtliches Denken mitbestimmendes Verhältnis zur Kunst ihrer Tage gehabt haben. Ein Verhältnis, das aus dem unmittelbaren Bedürfnis nach dem Umgang mit Künstlern und nach Fühlung mit lebendiger Kunst entsprang, nicht etwa nur durch das Amt zur Pflicht wurde. Auch Schnaase hatte am Ende seiner niederländischen Reise sich nach der Heimat gesehnt, weil er sich auch auf die neue frisch blühende Kunst freute. „Erst bei der gegenwärtigen werdenden Kunst sind wir ganz. Daher, wo keine Produktion, ist auch kein völliges Verständnis, und durch das Heutige werden wir erst in das Frühere eingeführt. Aber vielleicht sind wir auch um so empfänglicher für die neuere, wenn wir von der älteren Kunst zu ihr zurückkehren." Bei Kugler ist die Beziehung zur modernen Kunst viel weniger bewußt, vielmehr durch Anlage, eigene Begabung, inneres Verlangen bestimmt.

Das „Miterlebte" bildet einen wesentlichen Teil seiner geistigen Lebensarbeit. Aber auch hier zeigt sich eine ähnliche tragische Entwicklungslinie wie im Ablauf seiner kunstpolitischen Tätigkeit. Den Jahren jugendlicher Innigkeit im Erfassen

der um ihn wachsenden und werdenden Kunst und schwärmerischen Hingabe an die neuen Ideale folgt die Periode männlich-ernster Verhaltenheit, eines langsamen Rückzuges auf sich selbst und das kritische Bewußtsein, und dann schließlich die Zeit der Resignation und Enttäuschung über den Gang der Dinge. Kuglers „Kleine Schriften", in denen seine zahllosen Aufsätze aus dem „Museum" und dem „Kunstblatt", Reisenotizen, Vorträge, Rezensionen, Ausstellungsberichte u. a. m. vereinigt sind, bilden eine noch lange nicht ausgeschöpfte Fundgrube für die Geschichte der deutschen Kunst und des Kunstlebens, besonders in Berlin (von 1830 bis 1854 etwa), von Schinkel, dem Kugler 1842 eine schöne, seine ganze vielgliedrige künstlerische Wirksamkeit umfassende Charakteristik gewidmet hat, bis zu Menzel. Sein Genie hat wohl Kugler am frühesten erkannt. In einer Besprechung der ersten Steinzeichnungen Menzels, der Folge „Künstlers Erdenwallen", gibt Kugler Menzel den Rat, „für etwaige künftige Bilderreihen" solche in bezug auf vorhandene Dichtungen zu entwerfen. Er schlägt ihm Chamissos „Peter Schlemihl" oder Eichendorffs „Taugenichts" vor. Fünf Jahre später fanden sich die beiden Preußen in gemeinsamer Huldigung für den größten preußischen König. Die Volkstümlichkeit, die Menzels Illustrationen dem Friedrichsbuch Kuglers gaben, war der schönste Lohn für den scharfen Blick, den der Verfasser des Textes bei der Wahl seines künstlerischen Mitarbeiters gezeigt hatte. Manche Charakterzüge sind Menzel und Kugler gemeinsam gewesen: die Liebe zum Wirklichen und die geschichtliche Treue in der Darstellung, das Preußisch-Schlichte, das strenge Pflichtgefühl, aber auch die bei Kugler liebenswürdig, bei Menzel stachlig auftretende Ironie.

In seinen 1848 geschriebenen „Berliner Briefen" finden sich Beispiele von Kuglers Begabung für eine leise, selbstironisierende Behandlungsweise. Er erzählt z. B., wie er sich das Rietschelsche Relief am Berliner Opernhaus noch einmal gründlich ansehen wollte. „Unsere guten Mitbürger sind von Eifersucht

für unsere junge Freiheit und von Verdacht gegen reaktionäre Gespenster so erfüllt, daß alles, was nicht dem gewöhnlichsten Gange der Dinge angehört, sofort Aufsehen erregt. Einige unschuldige Brückenstützen, eine Gerüststange hatten schon die ganze Stadt in Gärung versetzt. Ich hatte das Relief vom Platze aus noch kaum eine Minute mit bewaffnetem Auge angesehen, als sich schon dichtes Volk um mich scharte, nach dem bedrohlichen Grunde meiner Aufmerksamkeit zu forschen. Ich suchte die Leute zu beschwichtigen und eilte fort." Oder jene köstliche Beschreibung des alten Akademiegebäudes Unter den Linden, in dem auch die akademischen Kunstausstellungen stattfanden. „Sie wissen, König Friedrich II. hatte hier seine Mauleselställe, über denen zuerst der Akademie einige Lokalitäten eingeräumt wurden. Als man hernach an derselben Stelle ein eigenes Gebäude für die letztere, ohne weitere Berücksichtigung der Maulesel, baute, versäumte man es, den Grund für die Fundamente völlig zu reinigen. Die neuen Fundamente wurden von den Residuen der Feuchtigkeit, welche die früheren Inhaber zurückgelassen hatten, ergriffen und solchergestalt der Keim des Verderbens in das Gebäude gelegt, dem kein Kalkanwurf abzuhelfen vermag."

Im Miterlebten klingt auch Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei aus, indem es einen vorsichtig abwägenden Überblick über die Bestrebungen der Gegenwart gibt. Er gipfelt in Schinkel und schildert die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben, wie sie in Kunst und Handwerk, in Kunstsammlungen, -ausstellungen, -vereinen, Denkmalspflege, staatlichem Bildungs- und Auftragswesen um die Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts zutage traten. In diesem Schlußkapitel wird in kurzen Andeutungen schon der ganze Kreis von Gedanken durchschritten, zu deren praktischer Verwirklichung Kugler sechs Jahre später in die Preußische Kunstverwaltung berufen wurde. „Wären die Akademien", heißt es hier beispielsweise, „von dem Grundsatz erfüllt ... wesentlich

nur auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken ... so würde gerade in ihnen der sicherste Grund, das kräftigste Mittel für eine allgemeine Verbreitung des kunstgeschichtlichen Sinnes im Volke gewonnen sein. Der höhere Künstler aber, dem es um freie selbständige Behandlung der Kunst zu tun ist, würde auch dann in ihnen immer die beste Schule vorfinden und nach deren Beendigung, wenn er sich seiner höheren Genialität bewußt zu sein glaubt, unter einem anerkannten Meister, häufig aber ebensogut aus eigenen Mitteln, die letzte Ausbildung empfangen können." Viel weiter dürften wir auch heute in dieser Frage noch nicht gekommen sein. —

Friedrich Eggers hat in der Skizze des Lebens seines Lehrers, die er der dritten Auflage des Kuglerschen Handbuchs der Geschichte der Malerei beigab (1867), erzählt, mit welcher Sehnsucht die Kunsthistorikergeneration der dreißiger Jahre des verflossenen Jahrhunderts einer Zusammenfassung des geschichtlichen Stoffes und der verschiedenen Richtungen in seiner Behandlung entgegensah. Eine verwirrende Fülle von Einzeluntersuchungen lag bereits vor. Rumohr hatte das Fundament für die Erforschung der italienischen Kunstgeschichte gelegt. Waagen, Hotho und Schnaase hatten wertvolles Material über die Entwicklung der altdeutschen und altniederländischen Malerei zusammengetragen. Passavants Kunstreise durch England und Belgien war bereits erschienen, das Raphael-Buch in Vorbereitung. In zahllosen Aufsätzen barg sich eine beängstigende Menge von Beobachtungsergebnissen und wartete auf die ordnende und vereinigende Hand. Der Empirismus eines Rumohr und Waagen, der geschichtsphilosophische Idealismus der Hotho und Schnaase standen sich ziemlich unvermittelt gegenüber. Es fehlte an einem „vollständigen Gebäude der allgemeinen Kunstgeschichte". Es gab auch nicht die Geschichte eines besonderen Zweiges der Kunst.

Diese Bedürfnisse befriedigt zuerst Kuglers „Geschichte der Malerei" (1837). Der Verfasser bezeichnet in weitgehender Be-

scheidenheit sein aus Vorträgen entstandenes, an den „Unerfahrenen" sich wendendes Werk als eine Kompilation. Die kümmerlichen Ängste seiner kunstgeschichtlichen Nachkommen, sich durch zusammenfassende Darstellungen, die naturgemäß sich nicht ausschließlich auf eigene Forschungsergebnisse stützen können, in den Augen der strengen Fachgenossen zu kompromittieren, lagen ihm noch fern. Dafür besaß er den wissenschaftlichen Mut zum Überblick über das Gesamtgebiet, den moralischen Mut, ein im besten Sinne entwicklungsfähiges Hand- und Lehrbuch zu schreiben.

Seinen methodischen Standpunkt bezeichnet Kugler mit aller Deutlichkeit. Rumohrs wissenschaftliche Behandlungsweise kunstgeschichtlicher Dinge bleibt, trotz eingestandener Abweichungen in Einzelheiten, aus „vielleicht nicht unbegründeter Überzeugung" das methodische Vorbild. In der geistigen Erbfolge der Kunsthistoriographen wird bis zum heutigen Tage der Name Rumohrs, dieses großen Ahnherrn und Meisters der modernen Kunstgeschichte, immer wieder beschworen, wenn das kritisch-empiristische Streben die Oberhand gewinnt. Was nun aber Kuglers erstes Handbuch entscheidend von jeder bloßen Kompilation — etwa von Fiorillos Werken — unterscheidet, ist — und Kugler legt Wert auf diese Feststellung — sein höchst persönlicher Zug. Kugler konnte zum Führer einer kunsthistorischen Schule werden, weil er die wesentlichste Führereigenschaft besaß: die Sicherheit eines eigenen, selbsterarbeiteten Standpunktes. Dieser subjektive Standpunkt Kuglers, wie er deutlicher noch im Handbuch der Kunstgeschichte zutage tritt, charakterisiert sich durch vier Momente. Erstens: Kuglers Grundstimmung ist unromantisch in dem Sinne und in der Färbung, wie sein Vorbild Rumohr gegen eine romantische Wissenschaft sich gewendet hatte. Zweitens: Kuglers geschichtliches Denken ist frei von teleologischen Befangenheiten. Es orientiert sich am beobachteten Ablauf der Ereignisse. „Die geschichtlichen Entwicklungen gehen überhaupt nicht in allmäh-

lich aufsteigender Linie, sondern in einzelnen großen Pulsschlägen vor sich." Drittens: Kugler strebt über eine, äußerlich nach Nationalstilen gruppierende Darstellungsweise hinaus nach Aufdeckung innerer, aus der Kunst selbst entwickelter Triebkräfte. Viertens: Kuglers historiographische Tendenz ist universalhistorisch, insofern er auch die außereuropäischen Kunstentwicklungen zu begreifen sucht. Sie ist totalhistorisch, da sich Kugler nicht nur mit der Kunst der Kulturvölker, sondern auch der Primitiven und der prähistorischen Menschen beschäftigt. Gegenüber Schnaases geschichtsphilosophischer Methode wirkt die seine formalistisch. In einem Schreiben Kuglers an den Minister Eichhorn sagt er über die zweite Auflage seiner „Geschichte der Malerei": „Die Idee, die verschiedenen Epochen europäischer Kunst nicht mehr ausschließlich nach Völkern, sondern nach ihrem inneren Zusammenhange zu gruppieren, scheint mir eine den höheren geschichtlichen Rücksichten ganz entsprechende zu sein." Ein interessantes Beispiel für Kuglers geschichtliche Denkweise bietet seine Unterscheidung zweier Hauptrichtungen in der toskanischen Malerei von Giotto bis Fra Angelico da Fiesole: „In der einen ist der Geist, in der andern das Gemüt vorherrschend tätig; jene sucht die Ahnungen oder Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung niederzulegen, diese hat umgekehrt die Absicht, den Gegenständen der Körperwelt durch ein heiligeres Gefühl eine höhere Weihe zu geben, jene ist gewissermaßen der didaktischen Poesie zu vergleichen und bildet mehr oder minder in allegorischen Beziehungen — bald grübelnd und nüchtern, bald tiefsinnig und phantastisch —, diese ist durchweg lyrisch und gibt ihren Gebilden den vorwaltenden Ausdruck einer besonderen Seelenstimmung. Die erste Richtung wird vornehmlich von den florentinischen Künstlern, die zweite von den Sienesern befolgt." A. W. Schlegels für die Entwicklung der dramatischen Literatur gefundenen Unterscheidungen sind so mit Takt und Geist auf die Verhältnisse der Malerei übertragen

worden. Das Kulturhistorische tritt schon in diesem ersten Hauptwerk Kuglers ganz zurück hinter dem eigentlich Kunstgeschichtlichen. Auch die einzelne Bücher einleitenden Vorbemerkungen beschränken sich auf Andeutungen. Für tiefer gehende Studien wird z. B. auf Rankes Geschichte der Päpste verwiesen.

Die „Geschichte der Malerei" war nach Stoffabgrenzung und methodischer Behandlung Vorstufe und Vorläufer des „Handbuchs der Kunstgeschichte". Dieses 1842 erschienene Buch ist die Meisterleistung des Vierunddreißigjährigen. Kuglers Arbeit umspannt noch größere kunstgeschichtliche Räume. Zeitlich von den prähistorischen Denkmalen Nordeuropas bis zur Erfindung des Ölfarbendrucks, geographisch von der Inselkunst des Stillen Ozeans bis zu Rauchs Berliner Friedrichsdenkmal. Vor der Aufgabe, einen kunstgeschichtlichen Kosmos zu schreiben, zu einer Zeit, wo die Erforschung der Kunst noch ihre Kinderkrankheiten durchmachte, wäre jeder andere zurückgeschreckt. Kugler besaß den glücklichen Optimismus, der dazu gehört, ganz große Aufgaben anzufassen und durchzuführen. „Gehen wir frisch ins Leben hinein, solange wir leben! Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Tätigkeit anzunähern vermögen. Ist der Stein, den wir zum Bau tragen, doch nicht der Bau selbst." Zu diesem frischen Wagemut kam das Gefühl, daß die junge Kunstgeschichte die ihr von der allgemeinen historischen Wissenschaft gestellte, sehr ernsthafte Frage einmal beantworten müsse, „was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unseren Bemühungen erwachsen ist". Und schließlich: in solcher Zusammenfassung des Ganzen erkannte Kugler den besten Schutz gegen Abstumpfung des Sinnes für die Ferne und Weite, ein Sinn, der ebenso notwendig ist für ein gesundes Funktionieren des kunstwissenschaftlichen Organismus wie der Sinn für das Ein-

zelne und Naheliegende. Kugler strebt bewußt nach Weltgeschichte der Kunst, wie Alexander von Humboldt nach Weltbeschreibung. Kugler will als erster über den europazentrischen Standpunkt und über die Blickbeschränkung auf die antike und neuere Kunst hinauskommen zum Einbeziehen der prähistorischen wie der primitiven, zur unbefangenen Wertung indischer wie altmexikanischer Kunst. Ohne den Einfluß der großen Geographen und Weltreisenden auf die Kunsthistoriker wäre deren Hinwendung zur weltgeschichtlichen Behandlung der Kunst kaum schon zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts erfolgt. Diese Berührung zwischen erdgeschichtlicher und kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise führte — abgesehen von der Weitung des Horizonts — zu einer Vertiefung des empiristischen Zuges. Der zweiten, von Burckhardt bearbeiteten Auflage des Kuglerschen Handbuchs der Geschichte der Malerei wurden — wohl in bewußter Betonung solcher zwiefachen Zusammenhänge — Sätze aus Humboldts Kosmos als Motto beigegeben: „Einzelheiten der Wirklichkeit können nicht aus Begriffen abgeleitet (konstruiert) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie . . .“ Diese wissenschaftliche Gesinnung bedeutet nicht einen den denkfaulen Tatsachenfanatikern willkommenen Verzicht auf begriffliche Ordnung überhaupt. Kuglers ausgesprochener geistiger Ordnungsdrang triumphierte sogar in dem begrifflichen Aufbau der Kunstgeschichte. „Ich war bemüht,“ schreibt er, „eine möglichst klare Übersicht zu geben, das Ganze in charakteristisch gesonderte, doch sich gegenseitig bedingende Gruppen zu zerlegen und alle wichtigeren Einzelheiten mit möglichst genügender kritischer Sichtung an der betreffenden Stelle einzureihen.“

Über die Gliederung des Handbuchs der Malerei hinaus bringt die Disposition des Handbuchs der Kunstgeschichte einen gedanklichen Fortschritt — freilich auch ein erneutes und verstärktes Bekenntnis zu sehr persönlicher Terminologie. Das

frühere Werk gliedert sich in zwei Bände, deren erster die Geschichte der Malerei in Italien seit Konstantin, deren zweiter die Geschichte der Malerei in den außeritalienischen Ländern umfaßt. Die Unterteilung der Bände in „Bücher" folgt den Entwicklungsstufen der europäischen Malerei durch die Jahrhunderte, um schließlich in einzelnen Abschnitten die lokalen Schulen, Hauptmeister und — bei der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts — Hauptgattungen der Malerei zu behandeln.

Demgegenüber zeigt das Handbuch der Kunstgeschichte vier große Gelenke: die Kunst auf ihren früheren Entwicklungsstufen, die Geschichte der klassischen Kunst, die Geschichte der romantischen Kunst und die Geschichte der modernen Kunst. Diese Anordnung nach großen Zeitabschnitten hat dann wieder zurückgewirkt auf das Handbuch der Geschichte der Malerei, dessen zweite Auflage Burckhardt gleichfalls chronologisch disponierte. In seiner Terminologie gibt sich Kugler als Sohn des Übergangsgeschlechts zwischen den Romantikern und den Renaissancisten zu erkennen. Mittelalterliche Kunst (bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts) als „romantische" Kunst, neuere Kunst von diesem Zeitpunkt ab als „moderne" zu bezeichnen, war ein aus der romantischen Literaturgeschichte und Ästhetik (Hegel) übernommener Brauch. Kuglers „Kunstgeschichte" erschien zu einer Zeit, in der die Bildung der kunsthistorischen Begriffe noch im Fluß und eine lebhaft und allseitig diskutierte Angelegenheit war. Im gleichen Jahre (1842) veröffentlichte Burckhardt seine „Kunstwerke der belgischen Städte". Burckhardt hält dort noch fest an dem Begriff des byzantinischen Stiles, den Kugler in seiner Untersuchung der Schloßkirche zu Quedlinburg (1838) und in der Pommerschen Kunstgeschichte (1840) ebenfalls benutzt, während die „Kunstgeschichte" von der Kunst des romanischen Stiles spricht. In einer Anmerkung begründet Kugler diesen Wechsel der Termini und lehnt seinen älteren Sprachgebrauch ab.

Burckhardt spricht in dem belgischen Reiseführer, dem allgemeinen Usus folgend, von gotischem Stil. Kugler ersetzt dieses Wort durch „germanisch", wesentlich deshalb, weil er nach einem Begriff suchte, der es erlaubte, außer der Architektur auch Malerei und Plastik zu umfassen. „Gotisch", diesen ehemaligen Spottnamen der „ebenso eitlen wie nüchternen" Ästhetik der neueren Italiener, die mit „gotisch" soviel wie „barbarisch" gemeint hatten, will Kugler neben dem Begriff „germanischer" Stil als einen spezielleren Ehrennamen beibehalten.

Die Einführung des Begriffs „germanischer Stil" geht auf Rumohr zurück. Dieser hatte im dritten Teil seiner „Italienischen Forschungen" (1831) in dem Aufsatz über „den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters" vorgeschlagen, „den willkürlichen Namen gotischer Architektur, welcher nicht aufhören wird, Unkundige auf irrige Meinungen zu leiten, gegen den historischen germanischer Architektur zu vertauschen. Ich würde deutsche sagen, was bereits ohne Nachfolge in Anregung gekommen ist, wenn nicht die Franzosen und Engländer in dieser Bauart eigentümliche Formen entwickelt und hierdurch Ansprüche erworben hätten, welche das Wort germanisch weniger auszuschließen scheint als das lokalere deutsch". Schon im Handbuch der Malerei war Kugler dieser Rumohrschen Anregung gefolgt. Eingebürgert hat sich die Bezeichnung, wie bekannt ist, nicht. Burckhardt verwendet in seinem ersten kunsthistorischen Buche schon den Begriff der „Renaissance", freilich mit der Einschränkung auf Italien. Koloff war ihm darin vorangegangen. Kuglers Handbücher kennen das Wort Renaissance nicht, sondern fassen die nachmittelalterliche Kunst als die „moderne" zusammen.

Kugler selbst hat die Bezeichnung „germanischer" Stil unter dem überzeugenden Eindruck der Forschungen von Franz Mertens über die französischen Quellen der Gotik in der dritten Auflage (1858) des Handbuchs der Geschichte der Malerei

fallen gelassen und durch „gotisch“ ersetzt. Den Terminus „romantische“ Kunst vertauschte er gegen den seitdem gebräuchlichen Begriff des Mittelalters. Über die Schicksale des Renaissancebegriffes, den Burckhardt 1848 in die zweite, 1859 in die dritte Auflage des Handbuchs der Kunstgeschichte einführte, sowie über seine Zusätze zu Kuglers Urtext hat Adolph Philippi in seiner „Geschichte des Begriffs der Renaissance“ ausführlich berichtet (1912).

Was von eigenen Forschungsergebnissen Kuglers seinen Handbüchern zufloß, gehörte in der Hauptsache dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst, vor allem der Architekturgeschichte an. Hier hatten die Studien der niedersächsischen romanischen Baukunst und der pommerschen Küstenkunst Kugler aufs beste vorbereitet. Im Verein für mittelalterliche Kunst, unter Waagens Vorsitz, fanden sich Kugler, Schnaase, Hotho, Eggers Lübke u. a., wie Stüler, Strack, zusammen, nicht mehr in einem romantischen Schwärmerklub, sondern in einer nüchternen wissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft. Noch die nächste Generation stand unter der Nachwirkung Kuglers. „Ich habe ihn nicht mehr erlebt,“ schreibt mir Wilhelm von Bode, „aber ich bin unter dem Einfluß seiner architektonischen Studien aus Niedersachsen und Pommern, seines Friedrichs des Großen u. a. fast aufgewachsen.“

Weil die Architektur von allen Künsten Kugler am nächsten stand, weil sie derjenige geschichtliche Stoff war, in dem er am liebsten und am leichtesten gestaltete, gelang es ihm, eine spezifische Methode: Behandlung der Kunstgeschichte nach Aufgaben, am klarsten und folgerichtigsten an der Entwicklung der Baukunst bei den Völkern des Erdkreises darzulegen. Dies ist die Bedeutung der beiden, noch von Kugler bearbeiteten Bände seiner „Geschichte der Baukunst“, deren Fortsetzung in die Hände Burckhardts gelegt wurde. Weder das Archäologische noch das ausschließlich Technische bezeichnet Kugler als den Zweck seiner Arbeit: „Meine Aufgabe begrenzte sich

auf die Darstellung des Künstlerischen in der Architektur und ihrem historischen Entwicklungsgange." Kugler hielt sich in der Behandlung des Ursprungs, der Entwicklung, der Aus- und Umbildung der architektonischen Formen und Gestaltungen noch ziemlich streng an das bei der Baukunst ja auch besonders bedeutungsvolle Gesetz der lokalen Gruppierung. Burckhardt ging dagegen in seiner Geschichte der Renaissance in Italien zu einer wirklich systematischen Anordnung nach architektonischen Formproblemen über, nach „Sachen und Gattungen", wie er sagte. Ansätze hierzu finden sich auch schon in früheren Arbeiten Kuglers, so gliedert er z. B. in seiner Kunstgeschichte Pommerns den gotischen Kirchenbau nach: „Gebäude mit gleich hohen Schiffen", „Gebäude mit niedrigen Seitenschiffen" und „besondere Bauformen".

Kuglers Geschichte der Baukunst und seine architekturgeschichtlichen Nebenarbeiten haben die Grundlage geschaffen für fast alle Untersuchungen der Folgezeit zur Geschichte der deutschen mittelalterlichen Architektur. Kugler glaubte in vielen Fällen noch an eine einheitliche Bauleitung und Durchführung nach einem geschlossenen Bauplan, wo die neuere, mit feineren methodischen Werkzeugen arbeitende Forschung einen Wechsel in der Leitung der Pläne, eine Mehrheit führender Meister und eine verwickelte Baugeschichte herausgeschält hat. Heute unterscheidet man auf Grund stilistischer und technischer Beobachtungen lediglich am Bauwerk selbst die Hände der Meister und Schüler, die Bauabschnitte und Baunähte. Kuglers Urteile fußten im wesentlichen auf literarischen Quellen und Urkunden. So mußte ihm auch vieles als bodenständig deutsch erscheinen, was späterhin als abhängig von fremden Vorbildern erkannt worden ist. Die feinere architekturgeschichtliche Untersuchung — besonders Dehio und seine Schule — hat allmählich eine Fülle solcher Abhängigkeits- und Verwandtschaftsverhältnisse herausgearbeitet. Sie hat die Wanderungen der Werkstätten und die Schulzusammenhänge verfolgt und große

Baudenkmäler durch Aufzeigen ihrer stilistischen Beziehungen aus der Isoliertheit erlöst, in der die Forschung zur Zeit Kuglers sie noch bestehen lassen mußte. Wenn Kugler für seine Generation so Außerordentliches gerade auf baugeschichtlichem Gebiete zu leisten vermochte, so verdankte er dies nicht zuletzt seiner bautechnischen Schulung. Gewisse Feststellungen am Bau selbst sind ohne architektonische Fachkenntnisse nicht zu machen. Dieser Umstand hat freilich die Architekten zu der irrigen Ansicht verleitet, die Architekturgeschichte sei so recht ihre Domäne und sie lasse sich zur Not ohne kunstgeschichtliche Kenntnisse bearbeiten. Dabei ist mehr Unsinn herausgekommen als bei den Kunsthistorikern, die ohne die Hilfe der Architekten sich ans Werk gemacht haben.

Kuglers letzte Arbeitspläne griffen weit aus. Paul Heyse berichtet darüber: „... er wartete nur auf die Vollendung seiner Baugeschichte, um dann das geistige Bild der Weltentwicklung, die Charaktere der aufgetauchten, versunkenen und noch fortblühenden Nationen nach ihrer schöpferischen Kraft auf allen Gebieten der Kunst zu entwerfen. Es wäre ein ästhetischer Kosmos geworden, wie uns ein großer Naturforscher ein Bild der physischen Welt hinterlassen hat." Was Kugler vorschwebte, haben Burckhardts Forschungen wenigstens für Italien geleistet. Zwei Jahre nach Kuglers Tode erschien die „Kultur der Renaissance in Italien". Die Gewinnung Burckhardts zum Bearbeiter seiner Handbücher war für Kugler eine Lebensfrage, weil er nur hierin einen Ausweg aus schweren inneren und äußeren Krisen erkannte. Schon nach einem Jahre ministerieller Tätigkeit sah sich Kugler gezwungen, den Minister zu bitten, ihn irgendwie aus dem Konflikt amtlicher und wissenschaftlicher Verpflichtungen zu lösen. Das Zwiespältige seiner Stellung als Gelehrter, der an schriftstellerische Abmachungen und Pläne gebunden, und als Referent im Ministerium, der mit der Durchführung der Reform der Kunstverwaltung betraut war, lastete schwer auf dem überaus ge-

wissenhaften und gleichermaßen auf seine wissenschaftliche Ehre wie auf sein dienstliches Ansehen bedachten Kugler. Die Verleger der beiden Handbücher wünschten Neuauflagen, ein dritter Verlag verlangte die Fortsetzung der „Geschichte des Preußischen Staates und Volkes", die Kugler bis zum Tode Friedrich Wilhelms II. zu führen zugesagt hatte. „Auf meinen literarischen Erfolgen", so schreibt Kugler 1844 an den Minister, „beruhte meine ganze frühere Existenz, in innerer wie in äußerer Beziehung, ich besaß in ihnen ein Erworbenes, ein Festes, Sicheres. Das Preisgeben meines Werkes (Handbuch der Geschichte der Malerei) an eine fremde Hand gemahnt mich wie ein Todesurteil für die Laufbahn, der dasselbe seine Entstehung zu verdanken hat." Das Buch nur mit einigen Verbesserungen und Zusätzen versehen noch einmal erscheinen zu lassen, konnte sich Kugler nicht entschließen, weil er in den neun Jahren, die seit seinem Erscheinen verflossen waren, darüber hinausgewachsen war. Er schildert in einer Eingabe aus dem Jahre 1846, die sich ebenfalls in den Personalakten befindet, diese Situation klar und beweglich. „Mein Handbuch der Geschichte der Malerei hat Verdienste, die ich nicht leugnen mag. Aber es war nur ein Anfangspunkt für die Wissenschaft der Kunstgeschichte — meinerseits und (ich kann es ohne Eitelkeit als bloßes Faktum anführen) zugleich für neuere kunsthistorische Bestrebungen auch im weiteren Umfange. Ich bin seitdem fortgeschritten und in vielfacher Beziehung ein ganz anderer geworden. Verschiedene meiner Werke, namentlich mein allgemeines Handbuch der Kunstgeschichte (über dessen Standpunkt ich gegenwärtig aber auch schon beträchtlich hinaus bin) haben dies öffentlich bezeugt; andere Autoren haben neben und nach mir, materiell und ideell, außerordentlich vieles hinzugearbeitet. Die Geschichte der Malerei muß eben, soll es anders zur neuen Auflage kommen, ein vollständig neues Werk werden. Mit einem gewöhnlichen literarischen Hilfsarbeiter ist, wie mir die Erfahrung bewiesen hat, nichts zu

machen: vielmehr ist eine solche gemeinschaftliche Tätigkeit nur bei einem wahrhaft innerlichen Einverständnis möglich. In diesem Einverständnis aber stehe ich, was den vorliegenden Fall anbetrifft, nur mit einem jungen Manne, dem jetzigen Professor Jakob Burckhardt an der Universität zu Basel (Sohn des dortigen Antistes Burckhardt), der, ein früherer Schüler von mir, sich rücksichtlich des kunsthistorischen Faches an meinen Werken ausgebildet hat und dieselben ganz genau, mit Einsicht all ihrer Schwächen und Vorzüge, kennt und der zugleich eigene geistige Kraft hat, um nicht bloß ein Sklave meiner eventuellen Vorschriften zu sein ... Durch bedeutendere literarische Arbeiten ist er zwar noch nicht empfohlen, obgleich er ein paar Bücher schon geschrieben hat; er ist aber durch eine gründliche allgemeinhistorische Bildung ausgezeichnet, und für seine Tüchtigkeit im Fach der Kunstgeschichte glaube ich als Bürge gelten zu können. Seine allgemeingeschichtliche Bildung läßt gerade für die Kunstgeschichte, deren Bearbeitern jene nur zu häufig fehlt, eigentümlich günstige Erfolge hoffen, die er zunächst in einer umfassenden Arbeit über die Kunst und Kultur des früheren Mittelalters, mit dem er schon lange beschäftigt ist und deren Studien teilweise schon meinem Handbuch der Kunstgeschichte zugute gekommen sind, darlegen wird ... Sollte es möglich sein, Burckhardt — der augenblicklich zwar eine Studienreise nach Italien bereits angetreten haben dürfte, wovon man ihn aber jederzeit würde abberufen können — hierher zu berufen, so hoffe ich es von seiner Freundschaft gegen mich, daß er jene literarische Arbeiten für mich (natürlich mit Nennung seines Namens) sofort übernehmen würde. Und, abgesehen von diesen Spezialfällen, so hätte ich, scheidend von der eigenen kunstwissenschaftlichen Tätigkeit im umfassenderen Sinne, in ihm jemand zur Seite, durch den das, was vielleicht an brauchbaren Ideen für dies Fach noch in mir liegt, doch noch ins Leben treten könnte, so daß ich auch der tieferen moralischen Verpflichtung gegen meine bis-

herige Wissenschaft, die mir doch auch manch einen herben inneren Zwiespalt bereitet, Genüge leisten könnte."

Der Minister erklärte sich geneigt, nach Möglichkeit zur Verwirklichung der Kuglerschen Wünsche beizutragen und auch auf eine dauernde Anstellung Burckhardts im preußischen Staatsdienst Bedacht zu nehmen. Dieser Plan scheiterte, wie es auch später, im Jahre 1872, nicht gelang, Burckhardt zur Annahme der Berufung als Nachfolger Rankes zu bewegen. Aber vom Herbst 1846 bis in den September 1847 lebte Burckhardt in Berlin, um im regsten persönlichen und wissenschaftlichen Verkehr mit Kugler die zweiten Auflagen der „Geschichte der Malerei" und des „Handbuchs der Kunstgeschichte" zu bearbeiten.

Eine so enge und geistig intime Arbeitsgemeinschaft wie die zwischen Kugler und Burckhardt, aus der die von Burckhardt bearbeiteten zweiten Auflagen der Kuglerschen Handbücher herausgewachsen sind, ruht auf gewissen persönlichen Bindungen zwischen den Menschen, weit über das Verhältnis von Schüler und Lehrer hinaus. Der norddeutsch-helle Geist des zum Berliner gewordenen Stettiners berührte die schweizerische Nüchternheit des jungen Baselers verwandt. Aus romantisch-poetischen Jugendgefilden arbeiteten sich beide durch zu einem wissenschaftlichen Empirismus, den sie zunächst dem Genius des Mittelalters zur Verfügung stellten. Zur inneren Verwandtschaft preußischer und alemannischer Stammesart, zur Parallelität der geistigen Entwicklungslinien kam die Übereinstimmung in ihrem Grundverhältnis zur Kunst. Dieses kennzeichnet sich als feiner und gepflegter Sensualismus. Bei Kugler ist er schwächer entwickelt und rationalistisch gekühlt, bei Burckhardt kräftiger, weil er von stärkeren Lebenssäften genährt wird. Die Einstellung auf die sinnlichen Eindrücke der Kunstwerke befähigt beide, wirklich Stilgeschichte als Formgeschichte zu betreiben. Kugler und Burckhardt besaßen das Rezeptionsorgan für Kunst, das bei Hotho und Schnaase doch nur in rudimen-

tärer Form vorhanden war. Dieser Gabe, selbst unmittelbar sinnlich zu genießen, andere zum Genuß künstlerischer Werke anzuleiten, bedienten sich Kugler wie Burckhardt zu wissenschaftlichen Ciceronezwecken. Wenn Burckhardt seine beiden Reiseführer, den kleinen belgischen und den großen italienischen, dem väterlichen Freunde zugeeignet hat, so dachte er dabei wahrscheinlich auch des Kuglerschen Versuches, einen berlinisch-märkischen Cicerone zu schaffen. Kugler führt in den beiden 1838 erschienenen ersten Teilen seiner „Beschreibung der Kunstschätze von Berlin und Potsdam" mit viel Geschmack, Wissen und Dispositionsgabe durch die Schätze der Gemäldegalerie und der Kunstkammer. Dabei wendet er das in seiner „Geschichte der Malerei" Erprobte und für die malerische Gesamtentwicklung Durchgeführte auf eine Reihe bestimmt gegebener Einzelfälle an. Sehr geschickt die Mischung historischer und systematischer Gesichtspunkte, die Verbindung von Analyse des Einzelwerkes mit Übersichten über größere geschichtliche Zusammenhänge und bewundernswert die Aufnahmefähigkeit verschiedenartigsten Objekten gegenüber.

Schließlich schuf mit an den Voraussetzungen für das wissenschaftliche Verhältnis zwischen Kugler und Burckhardt, daß beide ihren Ausgangspunkt von der Architektur genommen haben und in der Architektur die Wurzel der künstlerischen Stile erkannten. Bei der Bearbeitung der zweiten Auflage des Handbuchs der Kunstgeschichte Kuglers nahm sich Burckhardt auch in erster Linie der Abschnitte über neuere Architektur an, die Kugler nach eigenem Bekenntnis etwas gar zu einseitig behandelt hatte. — Burckhardt hielt Kugler die Treue bis über den Tod hinaus. Aus Burckhardts Briefwechsel mit Paul Heyse, Kuglers Schwiegersohn, wissen wir, wie Burckhardt zwischen Pietät und Verantwortungsgefühl einerseits, eigenen Arbeitsverpflichtungen und Publikationsunlust andrerseits einen schweren inneren Kampf ausgefochten hat, bis er dem Drängen der Kuglerschen Familie nachgab und mit Lübke auch die dritte

Auflage des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ übernahm, das Ende 1858 (mit der Jahreszahl 1859) erschien. Jakob Burckhardt aber wurde noch in einem anderen Sinne Kuglers Fortsetzer. Er schrieb für seines väterlichen Freundes „Geschichte der Baukunst“, deren erste Bände Kugler 1856 noch erscheinen sah, die „Geschichte der Renaissance in Italien“ (1867). Es ist dasjenige der Werke Burckhardts, das die Behandlung der Kunstgeschichte nach Aufgaben in paradigmatischer Klarheit und Bestimmtheit vertritt. Es ist zugleich der schönste Dank des Schülers an den dahingegangenen Lehrer, weil es ihn weit übertrifft.

2

Wer in den elysäischen Gefilden nach Jakob Burckhardt Umschau halten dürfte, würde ihm schwerlich unter den Scharen disputierender Gelehrter, gewiß nicht im Kreise seiner kunsthistorischen Fachgenossen begegnen, vielleicht ihn aber in der Gegend antreffen, wo Gottfried Keller und Arnold Böcklin beim Weine sitzen. Dem Dichter und dem Maler zugesellt, genießt er dort das wunderbare Schauspiel, „dem Geist der Menschheit erkennend nachzugehen“. In der Sehnsucht nach dieser Erkenntnis klingen Burckhardts weltgeschichtliche Betrachtungen ergreifend aus. Solch edle Sehnsucht, die des Glücks und Unglücks völlig vergessen läßt, gibt Burckhardts Wesen das gedämpfte Leuchten und auch die heitere Resignation.

Jakob Burckhardt war ein Kind der Vita contemplativa, ein Betrachter der Dinge, aber welch ein Betrachter! Um frei betrachten zu können, hielt er sich — nicht ohne Egoismus — alles vom Leibe, was ihn in die Händel dieser Welt hätte verwickeln können, verzichtete er freiwillig auf vieles, was anderen Glück bedeutet. Wie persönlich empfunden ist doch das Lob des Eremitenwesens und der selbstgewählten Einsamkeit im 9. Abschnitt seiner „Zeit Konstantins“. Einem Dichter — dem jungen Paul Heyse — rief Burckhardt 1848 die Verse zu:

Du entsage! Gib Dein Sinnen
Ganz dem Schönen; bettelarm —
Doch im Herzen göttlich warm —
Zieh getrosten Muts von hinnen.

In Burckhardts äußerem Dasein verband sich eine höhere asketische Haltung des Lebens anmutig mit bemessener Hingebung an ein feines Epikuräertum. Vor der Gefahr, in der Einsamkeit seines Baseler Gehäuses, aus dem er sich auch nicht nach Berlin auf Rankes Lehrstuhl hatte locken lassen, zum Sonderling und Eigenbrödler des Geistes zu werden, schützte Burckhardt die Universalität seiner Anlagen. Er gehörte zu den von ihm so geliebten allseitigen, hellenischen Menschen. Burckhardts Universalität ist nicht so sehr die des Wissens, die den Polyhistor ausmacht, als vielmehr eine Universalität der Liebe, das Kennzeichen des Dilettanten in dem Sinne, wie Goethe und Burckhardt das Wort faßten. Ein Blick in das Verzeichnis der etwa 170 in den Jahren 1844—1892 gehaltenen Vorträge Burckhardts genügt, um einen Begriff zu geben von der Weite seines geistigen Horizonts, der Mannigfaltigkeit und Ursprünglichkeit seiner Fragestellungen. Von Pythagoras bis Napoleon I., von griechischer Kochkunst bis zu den Briefen der Frau von Sévigné, von Demetrius, dem Städtegründer, bis zu Rembrandt schweifen diese „Anregungen zur geschichtlichen Betrachtung der Welt". Aber auch Universalität des wissenschaftlichen Interesses würde Burckhardts Werk nicht lebendig erhalten, wenn er nicht noch eine dritte Grundkraft besäße: Ursprünglichkeit. „Originalität muß man haben, nicht danach streben", sagt Burckhardt einmal selbst, als er von der geistigen Pest der Originalitätssucht spricht. Was Burckhardt gab, war nicht originell, es war original! Aus der Selbständigkeit seines Wesens fließt die eigene Art, die Dinge morgenfrisch zu sehen. Der Schleier fremder und alter Meinungen, durch den wir Durchschnittsmenschen die Welt erblicken, zerriß vor dem Anhauch seiner Ursprünglichkeit. Burckhardt hat — hierin nur Winckel-

mann vergleichbar — das kunstgeschichtliche Meinen von Generationen bestimmen können, weil die „unbegreiflich hohen Werke" sich seinem Auge herrlich wie am ersten Tag zeigten.

Auf den drei Grundpfeilern: Freiheit, Allseitigkeit und Ursprünglichkeit ruht Burckhardts Persönlichkeit. Sein Freiheitsgefühl und Freiheitsbedürfnis wurzelt im Boden seiner Herkunft. Träger eines der ältesten patrizischen Namen Basels, Sproß aus drei Generationen evangelischer Pfarrherren, hat sich Burckhardt in der Atmosphäre eines jahrhundertealten, vornehmen Humanismus, in der edlen Abseitigkeit einer der letzten Stadtrepubliken wohl gefühlt. In diesem republikanischen Gemeinwesen, in dem der Geist stets eine lebendige Rolle gespielt hat, erwuchs Burckhardts Verständnis für die Munizipalgesinnung der Griechen und Italiener. Burckhardt wußte sich frei von Patrizierhochmut, aber seine Natur war durch und durch aristokratisch. Sein Individualismus verachtete das öde Anbeten der Majoritäten in den alten und modernen Demokratien. „Die Minorität, ob sie siegt oder stirbt, sie macht allezeit die Weltgeschichte", sagte er in einer Vorlesung über Demosthenes. Sein Haß gegen Volksbewegungen, der auf die Baseler Wirren der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückging, tränkte Burckhardts Stimmung in den Jahren geschichtlicher Krisen mit Bitterkeit. So schrieb er 1846 an Gottfried Kinkel: „Eine Familie will ich dieser infamen Zeit nicht in die Krallen liefern; es soll kein Proletarier meine Kinder Mores lehren wollen." Aus der Abneigung gegen alles nur auf Macht, Zahl und Masse sich Gründende erklärt sich auch Burckhardts Kälte gegenüber dem Staat, der ein wirkliches und ungeheucheltes Interesse nur an den Armeen und den Steuern habe, nicht aber an den Dingen des Geistes. Hier rühren wir an die delikate Frage nach Burckhardts Nationalgefühl. Weil er im geistigen Gebiet nach dem Höchsten griff, gab es für ihn als betrachtenden und erkennenden Kopf keine Grenze. „Im Reich

des Gedankens gehen alle Schlagbäume billig in die Höhe." — Diesen geheiligten Bezirk des Geistes sah Burckhardt bedroht von Machtgier und Geldgier. Ihn schützte ein ererbter, bescheidener Wohlstand vor der Notwendigkeit, um der Honorare willen schreiben zu müssen, und Stolz und Freiheitsbedürfnis davor, lockenden Verlegerangeboten zu erliegen. Der Haß des Geistesmenschen gegen das merkantile Unwesen und der Haß des Aristokraten gegen die Masse gaben Burckhardt die prophetische Vision: „Einmal werden der entsetzliche Kapitalismus und das begehrliche Treiben von unten wie zwei Schnellzüge auf demselben Gleise gegeneinanderprallen."

Frei von Erwerbssinn war Burckhardt, frei auch von jenem Ruhmsinn, den er als ein bewegendes Motiv der Renaissancenaturen scharfsichtig erkannte. Er hatte sein Leben unter das Motto gestellt: „Bene vixit — qui bene latuit." Den Ruhm lehnte er in jeder Gestalt ab: als Interesse der Öffentlichkeit an seiner Person, als Huldigung der Fachgenossen wie als Schmeichelei eines einzelnen. Von Burckhardts Kunst, sich zu verbergen, wissen die, die ihn besucht haben, Ergötzliches zu erzählen. Es war nicht Bescheidenheit in kümmerlich-bürgerlichem Sinne, die Burckhardt Menschen und Dingen gegenüber Distanz halten ließ, sondern das instinktive Gefühl, daß Nähe Fesselung, Beschränkung äußerer und innerer Freiheit bedeuten kann. Auch sich selbst gegenüber wahrte Burckhardt Abstand, er kehrte zu seinen Werken nicht zurück, weil sie hinter ihm lagen. Eine gewisse Scheu hielt ihn von der Vertiefung in alles Biographische ab, einzig dem aristokratischsten der Maler, seinem Liebling Rubens, widmete er „Erinnerungen".

Der Weg des jungen Burckhardt führt vom romantischen zum klassischen Ideal, vom Traum, zum Dichter berufen zu sein, zur Erkenntnis des Berufs als Historiker. Durch Burckhardts Jugendgeschichte rauscht der romantische Rhein, Türme mittelalterlicher Kathedralen ragen auf, Poesie überglänzt sie.

„Du an des Rheines Frühlingsstrand,
Du weißt nicht, wie Du glücklich bist!“

ruft er Willibald Beyschlag zu. Und in vollen Tönen, die nicht verkennen lassen, daß Burckhardts junge Muse eine Schwester der Geibelschen ist, klingt sein Huldigungslied an Deutschland aus.

„In deines Rheines Prachtgelände,
Da zogst du eng ans Herze mich;
Zum Himmel hob ich meine Hände
Und schwor zu leben nur für dich.
Dort möcht' ich vor dein Antlitz treten,
Zu blauen Bergen hingewandt,
Und mit des Dankes Tränen beten
Zu dir, mein deutsches Vaterland.“

Der Rhein, dem Burckhardts Liebe und Sehnsucht galten, ist nicht der junge alemannische Rhein, an dessen Ufern des Baselers Wiege gestanden hatte, sondern der deutsche „Vater“ Rhein, in dessen Wellen sich die Türme Bonns spiegeln, wo Burckhardt im Kreise Gottfried Kinkels seine romantische Sommerzeit erlebte, deren er sich als reifer Mann nicht ohne leises Unbehagen erinnerte. Für die Lebendigkeit solcher schwärmerischen Rheinstimmungen in Schweizer Herzen zeugt noch die erste Fassung von Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“, wo der junge Lee sich „nicht ohne Herzklopfen“ dem abendlichen Rheine näherte. „Hinter diesen stillen schwarzen Uferhöhen lagen alle die deutschen Gaue mit ihren schönen Namen, wo die vielen Dichter geboren sind, von denen jeder seinen eigenen mächtigen Gesang hat, der sonst keinem gleicht, und die in ihrer Gesamtheit den Reichtum und die Tiefe einer Welt, nicht eines einzelnen Volkes auszusprechen scheinen.“

Die romantische Gestimmtheit und in ihr die Neigung zum Mittelalter brachte Burckhardt von der Spree an den Rhein mit. Die Berliner Studienjahre in der Atmosphäre Kuglers, Schnaases, Hothos hatten seine Augen gelehrt, in Werken des Mittelalters Kunst zu sehen. Unvergeßlich blieb ihm der An-

blick der Münster in Freiburg i. Br. und in Straßburg, die er bis in sein Alter verehrte. Noch in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ läßt er Erwin von Steinbach als Beispiel für historische Größe neben Michelangelo treten. Kirchen des romanischen und gotischen Stils sind Burckhardts erste Arbeiten gewidmet. 1837/38 in der Zeitschrift für das gesamte Bauwesen gibt er Bemerkungen über schweizerische Kathedralen (Genf, Lausanne, Basel, Zürich). In der Zeit der Kölner Dombaubewegung (1842 fand die Grundsteinlegung zum Südportal statt) entstehen die dem angeblichen Gründer des Kölner Domes gewidmete Arbeit über den Erzbischof Konrad von Hochstaden (1843) und der Aufsatz über die vorgotischen Kirchen vom Niederrhein (Zeitschrift Verona). Wie der Eindruck des Kölner Domes Burckhardts Vorstellungen von Gotik nicht bloß, sondern von großer Baukunst überhaupt beherrschte, das spiegelt die Bemerkung wider, die in den „Kunstwerken der belgischen Städte“ (1842) gelegentlich der Analyse des Doms zu Antwerpen fällt: das mächtigste, unübertreffliche Beispiel für die Gotik lieferte der Kölner Dom, „den wir schon deshalb als das erste Gebäude der Welt zu betrachten haben“. Auch der Kulturhistoriker Burckhardt wagte die ersten, noch zagen Schritte auf dem Boden der mittelalterlichen Geschichte Kölns. Die Schilderung des Lebens in Köln zur Zeit Konrad von Hochstadens ist durchwärmt von Burckhardts alter Liebe für die Stadt und ihre Kirchen und durchsetzt von stillebenhaften kleinen Zügen, die schon den großen Meister der Anschaulichkeit ankündigen. Lange hat sich Burckhardt mit dem Riesenplan getragen, eine Geschichte des Mittelalters in Monographien zu schreiben. Sie sollte mit Konstantin dem Großen anheben und mit der „Kultur der Renaissance in Italien“ als Schlußbild enden. Der Verlust seines Baseler Schullehramtes 1852, der Burckhardt mit Gewalt auf die Kunstgeschichte hinwies, die er in Zürich zu lesen hatte, machte dieses Projekt zunichte; wenn anders überhaupt die Mittelbände von einem Manne noch

hätten geschrieben werden können, in dessen Seele das klassische Ideal schon das romantische verdrängt hatte und Mittelalter vor Antike und wiedergeborener Antike in den Hintergrund getreten war.

Einen homogenen Geist hat Gottfried Keller in bezug auf die Schilderung der Renaissance Burckhardt einmal genannt. Dieser Homogenität wurde sich Burckhardt aber erst als Mann zwischen dreißig und vierzig klar bewußt. Der Tropfen romanischen Blutes, der von dem mütterlichen Ahnherrn Celio Secondo Curione, einem geborenen Lombarden, her in seinen Adern rollte, machte sich in der Entdeckung Italiens als zweiter geistiger Heimat Burckhardts verhältnismäßig spät geltend, nachdem die Sonne des Südens endgültig die „mondbeglänzten Zaubernächte" verdrängt hatte. Burckhardt kannte Italien bereits von mehrfachen Reisen. Er hatte 1850 im deutschen Kunstblatt „Kunstbemerkungen auf einem Ausflug in den Kanton Tessin und nach Mailand" als erste, italienischer Kunst gewidmete Studie veröffentlicht. Aber die eigentliche Krise und innere Entscheidung brachte doch erst die italienische Reise 1853/54, auf der das Material für den „Cicerone" gesammelt, der Weg zur Klarheit, wie Goethe sagte, gefunden wurde. Der Gegensatz zu den Schriften des jungen, deutschlandbegeisterten Romantikers zeigt sich besonders deutlich in der Beurteilung, die jetzt die Gotik erfährt. Sie wird als die Macht gekennzeichnet, die zeitweilig die italienische Kunst aus ihrer Bahn gedrängt hat. Was Italien, das den Göttern heilige, für Burckhardt gewesen ist, hat er wiederholt ausgesprochen. Es war ihm das tröstende und heilende Land.

Hervor mein Stab und Wanderhut,
Es wird noch alles, alles gut. —
O nimm, du heißgeliebter Süden,
Den Fremdling auf, den wandermüden.

Burckhardt sah Italien gewiß wahrer als etwa die Romantiker, die ihr nordisches Empfinden in die Auffassung von Italien

hineingetragen hatten, aber für ihn lag doch ein ähnlicher poetischer Glanz über Arno- und Tiberufern wie über den Hügeln des Rheins. Mit Goethe, Nietzsche und C. F. Meyer teilte er die Liebe für Claude Lorrain, dessen Bildwelt, wehmütig, vollkommen und golden wie der Herbst, ihm das vollendete sichtbare Gleichnis für seinen Süden schien. Ihm gelten die vielleicht schönsten Verse Burckhardts:

Geweihter Geist, den die Natur erkoren,
Als Hohepriester ihr mit reinen Händen
Des Abendopfers Weihrauchduft zu spenden,
Wenn schon die Sonne naht des Westens Toren. —

Vielleicht hast du im Leben viel verloren,
Bis du, entrinnend vor des Schicksals Bränden,
Dein Bündnis schlossest an des Waldes Enden
Mit den Dryaden und den süßen Horen.

Drum will ein tiefes Sehnen uns beschleichen
Nach Glück und Ruh, wann du den Blick geleitest
Vorbei den hohen, immergrünen Eichen.

Zu schattigen Hainen dann die Landschaft weitest,
Paläst' und Tempel bau'st, und jenen weichen
Nachmittagsduft auf ferne Meere breitest.

Italien schuf Burckhardt zu dem großen Geschichtsschreiber. Ohne eine Schule zu haben und weit entfernt davon, als Haupt einer solchen sich fühlen zu wollen, hat er doch eine Macht über die Geister gehabt wie kaum ein anderer. Er hat seiner Generation die Vorstellung von Kunst und Kultur der italienischen Renaissance eingepflanzt, die sich ihm um das Jahr 1860 aus Intuition und Forschung, Kunstgefühl und Lebensbetrachtung geformt hatte. Sein eigenstes Forschungserlebnis ist allgemach ein Stück allgemeiner Bildung geworden. Solche Zaubergewalt pflegt nur von Büchern auszugehen, die Wissenschaft und Kunstwerk zugleich sind, bei denen ein Poet dem

Historiker über die Schulter geblickt und ihm ins Ohr geflüstert hat wie der Engel dem Evangelisten Matthäus.

In ungewöhnlicher Hellsichtigkeit hat der vierundzwanzigjährige Burckhardt über sich geurteilt: „mein ganzes Geschichtsstudium ist so gut wie meine Landschaftskleckserei und meine Beschäftigung mit Kunst aus einem enormen Durst nach Anschauung hervorgegangen." Es ist ihm aber gar nicht so leicht gefallen, die Grenze seiner künstlerischen Kräfte zu erkennen, eingeborene malerische und dichterische Begabung von selbständigen Versuchen, die Schwingen zu regen, zurückzurufen und in den Dienst gegenständlichen Denkens, anschaulicher Darstellung, wahrhaft dichterischer Geschichtsvisionen zu stellen. Vom Beruf des poetischen und malerischen Dilettanten blieb dem Meister der Geschichtsschreibung das durchaus Visuelle seiner Gestaltung, der intuitive Charakter seiner Methode. Burckhardt hat auch nie daran gezweifelt, daß für die Erkenntnis der Menschheit die Poesie wertvoller sei als die Geschichtsforschung. „Es gibt nichts Hinfälligeres als das Leben historischer und kunshistorischer Bücher." Er vertrat die ketzerische Ansicht, es komme in ihrem Bereich auf die künstlerische Seite der Behandlung mehr an als auf die wissenschaftliche im engeren Sinne. Wie Gottfried Keller der Dichter der Anschaulichkeit geworden ist, weil Sehbegabung und gescheitertes Malertum für seinen malerischen Stil bestimmend wurden, gaben Burckhardts künstlerische Anlagen — zu schwach, sein Leben ganz zu tragen — doch seinen wissenschaftlichen Arbeiten Farbe, Glanz und Sonderart.

Das edelste Geschenk, das die Musen diesem universalen Manne in die Wiege gelegt hatten, war die dichterische Anlage. Sie regte sich als Einfühlungsfähigkeit in fremde Menschen, Zeiten, Anschauungen, als Schmiegsamkeit der Phantasie, als Gabe intuitiven Verstehens der charakteristischen Situationen, als bildhafte Vision und als Kunst der Sprachbeherrschung. Hier — in der Sphäre des Dichterischen — liegt das Schwer-

gewicht der geistigen Individualität Burckhardts. Wieder ist es die Luft der Rheinlande, die den poetischen Funken im jungen Burckhardt mächtig anfacht. Zwischen 1842 und 1847, teilweise im Wettbewerb mit Simrock, Geibel, Nikolaus Becker, Wolfgang Müller von Königswinter und Gottfried Kinkel, entstehen Lieder, Operntexte, Novellen, Tragödien, Erzählungen. Es ist die Zeit, in der Kinkel mit seinem „Otto der Schütz" nicht nur den Beifall seines Bonner „Maikäferbundes", sondern des großen deutschen Publikums fand. Aus dem vieltönigen Gewirr lyrischer Stimmen, das damals rheinauf, rheinab erklang, hört ein feines Ohr Burckhardts bescheidene, aber eigene Melodie heraus. In gesegneten Stunden gelangen ihm Strophen von milder Süße oder herber Reife, hinter denen nicht Geibel und Kinkel, sondern die großen Sterne Kellers und Mörikes aufzuleuchten scheinen. Die vorwiegend subjektive Bedeutung seiner Dichtung als Befreierin von Gefühls- und Phantasieüberfülle, als Trösterin in der Zeit des Suchens nach dem eigenen Beruf hat Burckhardt früh erkannt. Selbstkritik bewahrte ihn gütig vor Enttäuschungen. „Ich weiß sehr wohl," schreibt er an Gottfried Kinkel 1843, „daß ich mit meiner Landschafts-Miniaturmalerei und Kleinlyrik nur einen gewissen Kreis von Lesern und Freunden günstig stimmen könnte, aber für solche Rühmchens danke ich. Ein Zeitdichter kann ich doch nicht werden. Ich beschränkte mich daher mit meinen Versen darauf, hie und da meinen Nächsten ein Vergnügen zu machen — aber ein Zeitgeschichtsschreiber möchte ich gerne werden." Hier taucht das neue Wegziel: Geschichtsschreibung auf. In diese Richtung wies Burckhardt nicht etwa mangelnde Stärke seiner poetischen Begabung, sondern deren Eigenart. Trotzdem dramatische Projekte ihm lange keine Ruhe ließen und er sich an epischen Stoffen redlich gemüht hat, es wollte ihm nur gelingen, Staffagefiguren zu schaffen. Auch sein nicht geringes zeichnerisches Talent stieß bei dem Versuche, es auszubilden, an die gleiche Grenze. Der Hintergrund, das Landschaftliche glückte,

an der Gestaltung des Figürlichen scheiterte Burckhardts Hand. Und ist nicht hier auch eine Grenze seines historiographischen Herrschaftsbereiches angedeutet? Er wurde kein Figurenschilderer, kein großer Biograph, kein Porträtist heroischer Gestalten, aber der feinste, geist- und taktvollste Hintergrundzeichner und deshalb ein Meister der Kulturgeschichtsschreibung. Das Bildliche blieb das eigentliche Element — auch der wissenschaftlichen Phantasie Burckhardts. Geschichte ist ihm Fortsetzung der Poesie mit anderen Mitteln. So schrieb er 1842 an W. Beyschlag das Bekenntnis: „Die Geschichte ist mir noch immer größtenteils Poesie, sie ist mir eine Reihe der schönsten malerischen Kompositionen ... Meine historische Darstellung kann vielleicht mit der Zeit lesbar, ja angenehm werden, aber, wo nicht ein Bild aus meinem Innern auf das Papier zu bringen sein wird, muß sie insolvent dastehen." Als Burckhardt sich zu dieser Erkenntnis durchgekämpft und in der Geschichte den „einzigen Trost für einen stürmenden Busen" gefunden hatte, glaubte er, der seit seinem zwölften Jahre, in dem ihm die Mutter starb, das Gefühl von dem Unsicheren und Provisorischen aller Dinge nie mehr recht losgeworden war, daß er „auch nicht mehr ganz unglücklich werden" könne.

Eine zweite Krisis machte Burckhardt durch, als er gegen 1855 durch die Kulturgeschichte zur Kunstgeschichte gedrängt wurde. Vom Bildhaften der Geschichte führte ihn sein Dämon zur Geschichte des Bildes. In Italien mahnte die innere Stimme, die ihn auf seine kunsthistorische Sendung hinwies, vernehmlich. „Ich habe bei solchen Gelegenheiten" (Burckhardt spricht von einem Besuch des Domplatzes in Pisa) „ein starkes Herzklopfen empfunden, war's Scheu und Überwältigung — oder ahnte mein mehr als je sonst entwickelter Schönheitssinn seine Affinität mit dem Schönen in der Außenwelt?" Das war der „Bresten", den sich Burckhardt, wie er seinem Schüler Albert Brenner 1855 schrieb, aus Italien mitgebracht hatte, das war der wissenschaftliche Quälgeist, „der vielleicht auf Jahre alle

meine disponiblen Kräfte in Anspruch nehmen wird, der Keim einer größeren Forschung in der Geschichte des Schönen". Burckhardts Schicksal, der Deuter der italienischen Renaissance zu werden, erfüllte sich auf diesem Felde. In dem Gefäß einer Anleitung zu künstlerischem Genuß barg er zunächst die reifen Früchte, die Italien ihm schenkte. 1854 erschien der „Cicerone", 1860 die „Kultur der Renaissance in Italien". Aber hier wie da war Burckhardt nicht führerlos zu ersten Gipfeln aufgestiegen. Den Weg zur Geschichte hatte ihm Ranke gewiesen, das Tor zur Kunstforschung hatte ihm Kugler aufgetan.

Als Burckhardt 1839 in Rankes historisches Seminar eintrat, war er ein der Theologie bereits entronnener, nach außen heiterer, aber von Resignation und Skepsis schon überschatteter geistreicher Student. Für das Studium der Geschichte im humanistischen Basel gut vorgeschult, hatte der junge Burckhardt Stärke und Grenze seiner Begabung im einseitigen Hang seiner Natur zur Anschauung klar erkannt. „Wo ich nicht von der Anschauung ausgehen kann" — so schrieb er wenige Jahre später an W. Beyschlag — „da leiste ich nichts. Ich rechne zur Anschauung natürlich auch die geistige, z. B. historische, welche aus dem Eindruck der Quellen hervorgeht." Als Gegensatz zum anschaulichen Denken, über das er sich Herr fühlte, betrachtete Burckhardt das philosophische Denken. Dies blieb ihm sein Leben lang fremd, soweit es sich nicht an ein Äußeres, Gegenständliches anschließen konnte. So erklärt sich das Grauen, mit dem er in Schellings Berliner Vorlesungen ging, dessen Lehre ihm unheimlich, monströs, gestaltlos anmutete. „Ich dachte jeden Augenblick, es müßte irgendein Ungetüm von asiatischem Gott auf zwölf Beinen dahergewatschelt kommen und sich mit zwölf Armen sechs Hüte von sechs Köpfen nehmen." Auch Hegels Sirenenklänge, die Schnaase und Hotho verlockt hatten, rührten den jungen Skeptiker und Empiristen nicht, der noch in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen" mit deutlichem Hinweis in diese Richtung der Geschichtsphilosophie betonte,

daß wir nicht eingeweiht seien in die Zwecke der ewigen Weisheit und sie nicht kennen. — Soweit Burckhardt überhaupt philosophisch veranlagt und interessiert war, fühlte er sich der positivistischen Denkart verwandt, die in den sechziger und siebziger Jahren in Deutschland unter dem Einfluß des französischen (Comte) und englischen (Spencer) Positivismus Boden gewann. Aber vielleicht ist auch das schon eine zu weit gehende Behauptung. Nietzsche, seinem einstigen Hörer, gegenüber bekannte Burckhardt (1879): „in den Tempel des eigentlichen Denkens bin ich bekanntlich nie eingedrungen, sondern habe mich zeitlebens in Hof und Hallen des Peribolos ergötzt, wo das Bildliche im weitesten Sinne des Wortes regiert."

Mit drei Zaubersprüchen machte Burckhardt sich und seine Schüler fest gegen philosophische Verlockungen. Erstens: „ich bin doch nur ein armer Tropf gegenüber den Mächten der äußeren Welt." Zweitens: „dieses alles wiegt doch keinen Gran realer Anschauung und Empfindung auf." Drittens: „die Persönlichkeit ist doch das Höchste, was es gibt." Diese später von Albert Brenner 1856 formulierten Überzeugungen regierten auch Burckhardts historische Studienjahre. Trotz aller Verschiedenheit der Grundstimmung fand er für solche Gedanken bei Rankes von geschichtsphilosophischer Ahnung nur gleichsam umwittertem Realismus ein Echo. Von der Methode des großen Berliner Historikers legte Burckhardt in der 1840 unter Rankes Augen entstandenen Darstellung des Lebens und der Taten Karl Martells ehrenvoll Zeugnis ab. Hauptsatz der Schule Rankes war es ja, die vergangenen Dinge darzustellen auf Grund — und nur auf Grund der besten Quellen, die Quellen aber mit Hilfe einer zuerst von der klassischen Philologie ausgebildeten, von Niebuhr übernommenen Technik auf ihre Zuverlässigkeit hin zu prüfen. Nur auf diesem Wege philologischer Quellenkritik glaubte man die Gewähr größtmöglicher Annäherung an die historische Wahrheit zu haben. Aus Rankes Geist ist es gesprochen, wenn Burckhardt 1845 an Kinkel schreibt, er plane

eine Kunstarchäologie von Konstantin bis auf den Übergangsstil „ausschließlich aus den Autoren" zusammenzustellen. Freilich: den Begriff der historischen Quelle faßte Burckhardt weiter, als es die Rankeschüler von strengster Observanz taten. Er war darauf aus, nicht bloß bei den eigentlichen Skriptoren, sondern in Monumenten aller Art, in Kunst und Poesie jenes feine geistige Fluidum herauszuspüren, in dem der wahre Geschichtsschreiber atmen muß. In seinem Spürsinn für verborgene Kulturzeugnisse und in der Fähigkeit, aus hundertfach gelesenen Quellen Interessantes, Neues, bisher Übersehenes herauszuholen, besaß Burckhardt die Wünschelrute, die ihn als Kultur- und Kunsthistoriker Schätze finden ließ. Von allen Schülern Rankes ist Burckhardt derjenige, der die Mahnung des Meisters, den „Sinn für das Interessante in sich zu entwickeln", am erfolgreichsten beachtet hat. Rankes Streben nach Anschaulichkeit historischer Darstellung, die er durch Vertiefung in Zeit- und Lokalkolorit zu gewinnen trachtete, verband seine Methode noch mit der Historiographie der Romantiker. Die romantischen Geschichtsschreiber wollten, daß im Gegensatz zum anachronistischen Stil humanistischer Historiographie und zu der farblos-rationalistischen Darstellungsweise Geschichte lebendig erzählt werde, mit der Anschaulichkeit und dem ans Herz greifenden Ton der Poesie. Chateaubriand als Ästhetiker, Walter Scott als Dichter wurden bis zu Ranke hin die Vorbilder für diese auf Zeit- und Lokalkolorit eingestellte Geschichtsschreibung. Wenn auch die Lehre von der vérité locale et pittoresque bei Ranke und Burckhardt nicht vorherrscht — wie etwa bei Heinrich Leo und Jules Michelet — so hat doch das Verlangen nach Lebensnähe auf die ästhetische Form der Darstellung eingewirkt.

Alle Befragung der psychologisch ergiebigsten Quellen liefert aber noch keine Vorstellung geschichtlicher Zusammenhänge, wenn sie nicht ergänzt und vertieft wird durch die Vision im Sinne einer lebendigen Gesamtanschauung von Zeiten, Ten-

denzen und Kulturen. Zum Historiographen gehört das philologische und das dichterische Element. Wilhelm von Humboldt hatte in der Berliner Akademierede „Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers" 1821 beide Wege, sich der historischen Wahrheit zu bemächtigen, skizziert: „die genaue parteilose, kritische Ergründung des Geschehenen und das Verbinden des Erforschten, das Ahnden des durch jene Mittel nicht Erreichbaren." Burckhardts Phantasie ließ ihn intuitiv in bildhafter Klarheit die zarten und doch deutlichen Farbenübergänge in der geistigen Geschichte des Jahrhunderts wahrnehmen, wobei er freilich, wie er z. B. in der „Kultur der Renaissance" (II. Bd., IV. Kap.) hervorhebt, das Gefühl hatte, „daß er das bedenkliche Gebiet der Ahnung betreten" habe.

Den Grundzügen seiner allgemeinen historiographischen Methode blieb Burckhardt auch als Kunstgeschichtsschreiber treu. Da er Geschichte und Kunstgeschichte von Schreibtisch und Katheder aus gleichmäßig pflegte, ergänzten und förderten sich beide Behandlungsweisen wechselseitig. Der Belesenheit und Quellenkunde des Historikers entsprachen des Kunsthistorikers Denkmälerkenntnis und der Umfang seiner Erfahrung vor den Werken selbst. Das Erfassen des Charakteristischen mit Hilfe von Spürsinn und gegenständlichem Denken war Vorbedingung für die geschichtliche Erkenntnis hier wie dort und für die Fähigkeit, prägnant und sinnenfällig zu beschreiben. Wie Burckhardt dank seines visionären Vermögens die Dinge „nach den vorherrschenden Richtungen des Lebens" zu schildern vermochte, so gelang ihm die Synopsis von stilistischen Zusammenhängen und die Schilderung kunstgeschichtlicher Epochen auf Grund der sie beherrschenden künstlerischen Tendenzen. Burckhardt erkämpfte aber der Kunstgeschichte die Gleichberechtigung im Kreise der älteren Schwesterdisziplinen erst in dem Maße, als er — ihrem besonderen Stoffe gemäß — für sie eigene Begriffe und historiographische Methoden ausbildete. Von der ungeheuren Erudition, die Burckhardt auf kulturhistorischem Ge-

biete besaß, hat er als Kunsthistoriker kaum Gebrauch gemacht. Er emanzipierte bewußt das Kunstgeschichtliche vom Allgemeinhistorischen und setzte sich damit in Gegensatz zu Carl Schnaases und auch zu Anton Springers Methode.

Als Endziel der Kunstforschung erschien Burckhardt das Wesen der Kunst. Dieses lag für ihn nicht zuletzt darin, daß die Künste es nicht mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu tun haben, sondern in hohem Grade um ihrer selbst willen da sind. Über dieses Bekenntnis zur Autonomie der Kunst hinaus lehnte Burckhardt ein Grübeln über die letzten Gründe von Kunst und Kunstgenuß aus seiner Abneigung gegen alles Spekulativ-Philosophische ab. „Du sollst das Verhältnis zwischen dir und der Kunst nie ergründen!" Für ihn war es mit der Lebendigkeit der persönlichen Kunsteindrücke, mit der Interpretation der Dinge, die auf Anschauung berechnet sind, von ihrer sichtbaren Seite her, abgetan. Zur Ursprünglichkeit seiner Beziehungen zur Kunst kommt das Universalistische seines Standpunktes. Sein kunsthistorischer Lehrer und väterlicher Freund Franz Kugler, dem er im wesentlichen seine geistige Richtung zu danken hatte, bewahrte Burckhardt vor dem Spezialistentum. Selbst von staunenswerter wissenschaftlicher Vielseitigkeit, legte er seinem Schüler mit der Aufgabe der Bearbeitung der zweiten Auflagen seiner eigenen Handbücher (Geschichte der Malerei 1847 und Kunstgeschichte 1848) den wohltätigen Zwang auf, das Gesamtgebiet der Künste zu überblicken und sich nicht nur den Lieblingsperioden, sondern jedem Zweig und jeder Epoche gewissenhaft hinzugeben. Wer anders hätte auch dieser Aufgabe sich unterziehen können, und wer sonst wäre geistig dem Kuglerschen kunsthistorischen Empirismus verwandt und seiner Fähigkeit, die künstlerischen Phänomene den allgemeinhistorischen gegenüber zu isolieren, gewachsen gewesen? Trotz der Hinwendung des jungen Burckhardt zu mittelalterlichen Studien, die auch der Bearbeitung der Abschnitte über die Geschichte der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Kuglers Handbuch zu-

gute kamen, und trotz des späteren Einrückens der italienischen Renaissance in den Mittelpunkt seines Geschichtsbildes bewahrte sich Burckhardt die Universalität des Interesses. Der „Cicerone" führt den Italienwanderer mit gleichbleibender Vertrautheit von der Antike bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Aus der Welt der Kunstgeschichte — wie aus dem kulturgeschichtlichen Material — gab Burckhardt aber nur, was ihm interessant war. Den „Schutt" der Tatbestände in der Darstellung, nicht im Studium zu verehren und Vollständigkeit im Stofflichen anzustreben, lehnte er ebenso ab wie die „mikroskopischen" Arbeitsmethoden mancher Fachgenossen. Seine skeptische Natur ließ ihn mißtrauisch das Wesen der Bildertäufer und Wiedertäufer betrachten. Mit neuen Attributionen, mit Entdeckungen auf dem Kunstmarkt ein „Rühmchen" zu erwerben, konnte ihn nicht locken, der die Gabe besaß, auch am Bekannten und längst Anerkannten eine neue Seite zu entdecken. Die Vorrede des „Cicerone" betont, daß dort wenig für diejenigen gesorgt sei, „welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht ... solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich Allbekannte mehr zu denken geben!" Diese stolze Gesinnung brachte Burckhardt naturgemäß in einen Gegensatz zu den Philologen des Auges, den Antiquaren und Archivaren der Kunstgeschichte, übrigens auch zu jenen romantisch gestimmten Forschern, die aus dem Eindruck von Kunstwerken auf die persönlichen Gesinnungen der Künstler hatten schließen wollen.

Mit dem methodischen Grundsatz Burckhardts, aus der Analyse eines Kunstwerkes nach Möglichkeit alle außerkünstlerischen Beziehungen auszuschalten, hängt es auch zusammen, daß dieser Meister in der Menschenschilderung keine Künstlerbiographie geschrieben hat. Burckhardts Kunstbetrachtung ist auf die künstlerischen Werte gerichtet, seine Methode formalanalytisch. Dies alles aber ohne Pedanterie, ohne Orthodoxie eines ästhetischen Bekenntnisses, ja sogar in dem Sinne ohne

Konsequenz, als Burckhardt nichts von einer Verachtung des Inhaltlichen wissen wollte. In feierlichem Ton heißt es in den Schlußsätzen seines 1877 gehaltenen Rembrandt-Vortrages: „es ist nicht wahr, daß die Gegenstände der Malerei ein bloßer Vorwand sein dürfen, damit eine einzige Eigenschaft, welche noch nicht zu den höchsten gehört (Burckhardt meint die Lichtmalerei), ein souveränes Gaukelspiel daran aufführe." Ohne den systematischen Grundriß eines kunstphilosophischen Lehrgebäudes zu besitzen oder auch nur anzustreben, kam Burckhardt für seinen Hausgebrauch mit einer Reihe persönlich erlebbarer Wertbegriffe aus. Mit ihrer Hilfe mühte er sich, „die lebendigen Gesetze der Formen in möglichst klare Formeln zu bringen" (1879 an Alioth). Als Geschichtsschreiber lehnte Burckhardt den von der Romantik verherrlichten Geschichtsbegriff ab, nach dem Geschichte gleich Entwicklung im Sinne organischen Werdens, jede Erscheinung als Ergebnis solcher Entwicklung gerechtfertigt ist. Burckhardt fehlte durchaus der Glaube an eine fortschreitende Entwicklung. Mit Ironie und Hohn übergoß er die moralischen und ästhetischen Fortschrittslehren. Dafür begnügte er sich mit den Erfahrungsbegriffen: Wandlung und Kontinuität. Das durch alles rhythmische Auf und Ab der Geschichte sich Wiederholende, Konstante, Typische als ein in uns Anklingendes und Verständliches zu betrachten, ist die eine Grundrichtung seines geschichtlichen Denkens, die andere faßt alles Geistige „als Wandlung, als Bedingtes, als vorübergehendes Moment". „Das Wesen der Geschichte ist die Wandlung." —

Drei geistige Kräfte haben in wechselseitiger Durchdringung das Gesicht der deutschen Kunstforschung im 19. Jahrhundert bestimmt: der historische Sinn, von Winckelmann und Herder an lebendig wirkend, das philosophische Denken, in Kant und Hegel verschiedenfarbig aufleuchtend, und das künstlerische Gefühl, das in Goethe Gestalt geworden war. Beherrscht vom historischen Sinn war die Tatsachenforschung der Kenner, Sammler und der Positivisten des Auges. Das philosophische

Denken hatte die kulturhistorische Richtung vertieft. Das künstlerische Gefühl schließlich, erst mit Jakob Burckhardt wird es eine methodebildende Macht. Das ist des Kunsthistorikers Burckhardt geschichtliche Sendung.

Damit brechen wir die allgemeine Charakterisierung des geschichtlichen Denkens und Forschens Jakob Burckhardts ab und wenden uns Beobachtungen zur Analyse seiner kunstgeschichtlichen Hauptwerke — denn nur diese kommen hier in Frage — zu.

„Die Kunstwerke der belgischen Städte" (1842). Das Ergebnis einer 1841 von Köln aus unternommenen Reise durch Belgien. Das Buch wurde geschrieben aus den Erfahrungen des Reisenden, der die Lücke fühlte zwischen den Tatsachenaufzählungen der gewöhnlichen Reisehandbücher und dem Tiefsinn — auch der Umständlichkeit — der „Niederländischen Briefe" Schnaases (1834). Dem rein sachlichen Standpunkt der ersten Gruppe von Reisebüchern gegenüber will Burckhardt die „völligste Subjektivität" walten lassen. Die philosophischen Gedankengänge Schnaases möchte er durch die wirkliche Erfahrung vor Kunstwerken ergänzen. So entstand ein Buch aus der Praxis für die Praxis, dessen Ziel schon das des „Cicerone" ist: durch kurze Erläuterung der Kunstwerke zu ihrem Genusse anzuleiten. Daß es ein Werk des jungen Burckhardt ist, verrät die trotz einiger Vorbehalte an verschiedenen Stellen durchschlagende Begeisterung für die Kunst des Mittelalters: gotische Baukunst und gotische Plastik. Von dem ehernen Taufbecken in Saint Barthélémy in Lüttich heißt es: „es ist eines der vielen unbekannten Meisterwerke deutscher Kunst; stände der Name des Niccolò Pisano darauf, man würde es plötzlich zum Himmel erheben." Auch der Kölner Dom wird noch als das „erste Gebäude der Welt" beurteilt. Wie vorurteilslos Burckhardt im übrigen auch der Romantik gegenüberstand, läßt die Anmerkung über seine Kritik mancher Gesichter auf Bildern der van Eyck als — starr und kalt ahnen. „Gewöhnlich werden die mittelalter-

lichen, besonders deutschen Schulen in Bausch und Bogen wegen ihrer tiefen Innigkeit und Gemütlichkeit gepriesen, während doch die oft erwähnte ‚Holdseligkeit' eigentlich nur das Erbteil weniger Schulen gewesen ist."

Das kunstgeschichtliche Phänomen aber, das während der Reise durch die sieben belgischen Städte Burckhardt immer wieder gelockt und zugleich bedrängt hat, ist das der Renaissance als Stilbegriff. Burckhardt ist — worauf in dem Kapitel über Eduard Koloff hingewiesen wurde — zwar nicht der erste gewesen, der den Begriff der Renaissance in die deutsche Kunstgeschichtsschreibung eingeführt hat, aber er hat erst diesem Wort, das bei Ranke noch nicht vorkommt, das auch Kuglers Handbücher nicht kennen, den Sinn, den Gehalt, die Stimmungsgewalt und Farbe gegeben, die es zu einer Art Panier werden ließen, unter dem eine ganze Generation kulturgeschichtlich Gleichgerichteter marschiert ist. Den Stilbegriff „Renaissance" will Burckhardt — und bei dieser Ansicht ist er geblieben — nur auf Italien angewendet wissen, wo die Künstler nach bestem Wissen und Gewissen die Antike zu reproduzieren glaubten, während sie „etwas unendlich Schöneres, Neues" schufen. Damit berühren wir die Frage nach der Terminologie Burckhardts in seinem belgischen Cicerone. Der Begriff „romanisch" fehlt noch. Den Vorbau von St. Jacques in Lüttich nannte Burckhardt „byzantinisch". Ein Jahr später (1843) in dem Aufsatz über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein in der Zeitschrift „Verona" taucht der Terminus „romanisch" bereits auf. Die Kunstwerke der belgischen Städte bringen dann als architekturpsychologischen Begriff, der nicht eine bestimmte Stilepoche, sondern einen typischen Stil bezeichnet, das Wort „Rokoko", das Burckhardt für die später Barock genannte Periode gebraucht. „Zu Anfang des 16. Jahrhunderts nun stürzt die ohnedies abgelebte gotische Kunst vor dem Andrang dieses rein dekorativen Prinzips zusammen, indem dasselbe sich an die Antike anschließt. Die Folge freilich hat nach wenigen Jahrzehnten gelehrt, wie

es einer architektonischen Richtung ergehen muß, die von ihren eigenen Blüten, dem Ornamente, leben will; Wert und Bedeutung aller Glieder kommen in Verwirrung, und die Nachwelt hat dafür das Wort ‚Rokoko' aufgebracht." Daß Rokoko eine Grundhaltung der Architektur bezeichnet, spricht 1843 der schon erwähnte Aufsatz über die rheinischen Kirchen ganz deutlich aus. Rokoko sieht Burckhardt immer da entstehen, wo die eigentliche Bedeutung der Formen vergessen worden ist, die Formen selbst aber um des Effektes willen fortwährend, und zwar mit Mißverstand benutzt werden. Es gibt sonach ein römisches, gotisches usw. Rokoko. 1853 im Konstantin-Buche Burckhardts ist dann noch einmal die Rede von einem römischen Rokoko der überladenen und ausgearteten Tracht. —

Manche Bemerkung in diesem ersten kunsthistorischen Buche Burckhardts nimmt schon spätere Erkenntnis voraus oder formuliert Grundüberzeugungen, die Burckhardt sein Leben lang begleitet haben, zum ersten Male. So die herrliche Würdigung des Rubens, ganz durchwärmt von Burckhardts Liebe für die gesunde und grandiose Weise der Wirklichkeit des Rubens. Als unbillig lehnt es Burckhardt ab, an Rubens — mit Georg Forster — einen idealistischen Maßstab, etwa den der Bilder Raphaels, zu legen. Bei aller Gottlosigkeit mancher Gegenstände und bei aller Himmelsunfähigkeit seiner Heiligen hat Rubens vor allen Malern voraus „die intensivste Bezeichnung des kräftigsten Lebens im Einzelnen und die des darzustellenden Moments im Ganzen". Rubens ist im höchsten Grade dramatisch, man vergesse nicht, daß er ein Zeitgenosse Shakespeares war. Hier liegen die Keime zu dem letzten Werk Burckhardts, den „Erinnerungen aus Rubens".

Das belgische Büchlein ist auch im Stil schon der ganze Burckhardt. Was hier wie ein Nachhall des Studententones anmutet, klärt sich in reiferen Jahren zur Ironie eines überlegenen und ganz freien Geistes. Gern zitiert wird die hübsche Stelle über das Stadthaus von Löwen: „Soll das wirklich ein Rathaus

sein? Sollen ernste schwarzbemäntelte Ratsherren und Huissiers aus diesen drei überreichen gotischen Fensterreihen herunterschauen? — O nein! — Kommt, schöne Mädchen von Brabant mit euren runden Gesichtchen, putzt euch und stellt euch in die Fenster zum Ergötzen von ganz Niederland." Die Tränkung der Bildbeschreibung mit unmittelbar Erlebtem, die zum Teil den Zauber der Diktion Burckhardts ausmacht, gibt auch hier der Aufzählung der Kunstwerke momentane Frische. So heißt es von einem Rubensbilde der Brüsseler Galerie: „St. Franz wirft sich über den Globus wie der gemeinste Kapuziner über einen Käse, den man ihm entwenden will." Burckhardt hat das Lächeln nie verlernt, und mit leisem Schmunzeln wird er hinter das Wort Manneken — pis in Klammern die Bemerkung gesetzt haben: „man erkundige sich nur ungeniert!"

Der *„Cicerone" (1855).* Wieder Franz Kugler gewidmet, wieder ein Reisehandbuch, eine „Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens". Hier findet Burckhardt seinen ganz persönlichen Ton, seine eigene Methode, sein Lieblingsarbeitsfeld. Durch dieses kleine, „dicke" Buch schafft er einen neuen Begriff der Kunstgeschichte.

Burckhardt besaß eine unvergleichliche Ciceronebegabung. Heute, im Zeitalter der kunstgeschichtlichen „Führungen", des „Nahebringens" und „Erschließens von Werten", wo das Geschwätz die Stunde regiert, könnte Burckhardts Führer wirklich wieder zum Führer werden! Was Burckhardt sagt, ist originell, weil es auf eigenem Felde gewachsen ist, wirksam, weil er den Mut hat, Partei zu ergreifen, belebend, weil Burckhardt nicht belehren und bekehren, sondern nur Umrisse vorzeichnen will, „welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte". Alles bloß Archäologische, alles bloß die Fachleute Angehende ist ausgeschlossen. Das Buch spricht nur von Selbstgesehenem und nur zu Lesern, die selbst gesehen haben oder selbst sehen werden. Dazu kommt: an den üblichen Reisehandbüchern, am braven Volkmann, dem Begleiter Goethes in Italien,

oder an Ernst Försters Buch gemessen eine bis dahin unerhörte Frische der Anschauung und Prägnanz des literarischen Ausdrucks. Gewiß sichert das Buchwissen eine größere Objektivität im einzelnen, aber als Geschichtsbild ist Burckhardts Darstellung der italienischen Kunst doch wahrer als alles, was die Ameisen der Kunstwissenschaft zusammengetragen haben. Burckhardt ist auch in diesem Buche auf das Bleibende, Konstante, nicht auf das Fließende aus. Das stehende klare Bild der Epoche ist für seine Art des geschichtlichen Sehens entscheidend. In seinem „Konstantin" (1853) hatte er nach vorherrschenden Richtungen des Lebens statt nach Regierungsgeschichten gefragt, der „Cicerone" gliedert sich zunächst nach Kunstgattungen statt nach Kunstperioden. Der begriffliche Querschnitt wird dem zeitlichen Längenschnitt vorgezogen. Die erste Untergliederung ist dann chronologisch — nach den großen Stilepochen — und weiterhin teilt sich der Stoff nach verschiedenen Gesichtspunkten ein. Die Werke werden teils in biographischen Zusammenhängen vorgeführt, teils topographisch nach landschaftlich sich abgrenzenden Schulzusammenhängen zusammengefaßt. Ein Reisehandbuch verträgt keine reine Chronologie, denn es will im Wandern von Ort zu Ort benutzt sein. Es verträgt aber auch nicht die streng topographische Anordnung, weil sie den Nachteil hat, stilistisch Zusammengehöriges auseinanderzureißen. Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler mit seiner alphabetischen Ordnung innerhalb landschaftlich abgegrenzter Bände ist ein Nachschlagebuch. Gerade der unpedantische Kompromiß zwischen biographischen, topographischen und ästhetisch-technischen Fragestellungen gibt dem „Cicerone" seinen unverwelklichen und durch alle Neubearbeitungen unzerstörbaren literarischen Reiz. Gegenüber dem Zauber der persönlichen Urteile über Künstler und Kunstwerke, der andeutenden, aber nicht erschöpfenden Charakteristik der Stilepochen, der Sinnlichkeit und Stärke des künstlerischen Erlebnisses und der weltmännischen Freiheit des Tones tritt der entwicklungsgeschichtliche

Gesichtspunkt, das eigentliche Erzählen der Geschichte der italienischen Kunst zurück. Die Originalität Burckhardts enthüllt sich in den Analysen der Werke und Epochen.

Die geschichtsphilosophische Belastung ist gering. Die Begriffe Vorbereitung — Höhe — Verfall (bis auf Vasari sind sie zurückzuführen) müssen genügen, um die Epochen miteinander zu verbinden und das leuchtende Bild des goldenen Jahrhunderts der Hochrenaissance sich abheben zu lassen von den dunkleren, verworreneren Folien hier des Mittelalters, dort des Barocks. Im Ton der Sehnsucht, der wie eine feine Musik durch die der Renaissancekunst geweihten Partien des „Cicerone" klingt, und in der inneren Anstrengung, die es Burckhardt kostet, Michelangelo anzuerkennen, ist er noch ein Sohn des klassizistischen 18. Jahrhunderts, reicht er Goethe und Winckelmann die Hände. Leichter und früher als von der Ästhetik des Klassizismus, in der sein Schüler Heinrich von Geymüller zeitlebens befangen blieb, kam Burckhardt von den Kunstanschauungen der Romantik los. Weil Burckhardt sich innerlich frei gemacht hatte von romantischen Voreingenommenheiten für die Gotik, sah er sie so scharf und klar und wußte er die Eigenbedeutung italienischer Gotik gegenüber der des Nordens meisterlich zu kennzeichnen. Und gerade weil Burckhardts ganze Art sich vom Dumpfen, Verunklärten, Ausgearteten des Barock abgestoßen fühlte, fand er die Mittel, diesen Stil so zu beschreiben, daß schon die nächste Generation sich die Begriffe für ihre Rehabilitation der Barockkunst nicht zuletzt von ihm holte. Wie dem aber auch sei: alle Sehnsucht und alles Glück des Schauens gehören im „Cicerone" doch den Werken der Renaissance. Nicht aus geschichtsphilosophischen Erwägungen heraus oder auf Grund archivalischer und literarischer Belege, sondern aus eingeborenem Zugehörigkeitsgefühl Burckhardts zu dieser Epoche italienischer Kunst und Kultur. Weil er selbst ein freier, gelöster, aufgeschlossener, heller und entwickelter Mensch war, schlug sein Herz im Gleichtakt mit den großen Persönlichkeiten der Renaissance, wie —

er sie sah und nach seinem Wesen sehen mußte. So entstand ein Bild der Renaissance als der goldenen Zeit selbstbewußter und frei entfalteter Persönlichkeit und des gehobenen, seiner Herrschaft über Verstand und Sinne frohen Lebensgefühles. Dieses Buches Zaubergewalt schlug die gebildete deutsche Welt in ihren Bann. Die Renaissancekunst wurde wieder die „klassische Kunst", wie Heinrich Wölfflin sein 1898 dem Andenken Burckhardts gewidmetes Buch betitelt hat.

Es ist ein Teilzug wissenschaftlicher Genialität, nach dem Arbeitsstoff zu greifen und ihn mit unbeirrbarem Instinkt festzuhalten, an dem sich einzig und allein eine neue Seh- und Darstellungsart entwickeln läßt. Wenn Winckelmann der Antike, Schnaase dem Mittelalter, Burckhardt der Renaissance sich verschrieben, so taten sie es in solchem intuitiven Erfassen der ihnen günstigsten Operationsgebiete. Burckhardt wölbte seine Geschichtsvorstellung von der Renaissance über drei Grundpfeilern: dem „Cicerone", der „Kultur der Renaissance" — beide Bücher sind in aller Händen — und „der Geschichte der Renaissance in Italien", die nur die Fachleute lesen.

„Geschichte der Renaissance in Italien" (1867). An Albert von Zahn, der die Neuausgabe des „Cicerone" übernommen hatte, von dem sich Burckhardt ebenso wie von seinen übrigen Büchern abkehrte, nachdem sie einmal da waren, schrieb Burckhardt 1869: „... so wiederhole ich doch meinen Wunsch: wie schön es wäre, wenn Sie die Kunstgeschichte der deutschen Blütezeit, abgelöst von der Künstlergeschichte und -biographie, bloß nach den Sachen und den hervorragenden Künsten und Gesamtgraden des Könnens darstellen wollten. Ich bin überzeugt, daß die Zukunft der ganzen Kunstforschung wesentlich nach dieser Seite hin liegt ..." Die methodische Aufgabe, die Burckhardt hier dem jüngeren Fachgenossen stellt, ist die, über eine kritisch-historische Ordnung der Denkmäler hinweg zum Begreifen der Entwicklung künstlerischer Darstellungsformen zu gelangen. Eine solche Kunstgeschichte

„nach Aufgaben", eine „Darstellung nach Sachen und Gattungen", hatte er selbst zwei Jahre früher bereits in dem letzten, von ihm selbst veröffentlichten seiner Bücher gelöst, in der als erste Hälfte des vierten Bandes der Kuglerschen „Geschichte der Baukunst" geschriebenen „Geschichte der Renaissance in Italien".

Renaissance heißt hier: Stil der Architektur und der Dekoration. Das kunstgeschichtliche Phänomen ist streng isoliert, und in seiner Behandlung wollte Burckhardt bewußt ein methodisches Gegenstück zu der „nach Künstlern erzählenden Geschichte", sozusagen deren zweiten, systematischen Teil geben. Fragestellungen, die schon in den „Kunstwerken der belgischen Städte" gestreift wurden, im „Cicerone" eine bedeutsame Rolle spielten, werden jetzt in methodischer Folgerichtigkeit und Reinheit an die Dinge herangebracht. Die Individualitäten treten zurück, die „Triebkräfte, welche das Ganze der Kunst beherrschten, die Präzedenzien, von welchen der einzelne Meister bei seinem Schaffen bedingt war, treten hier in den Vordergrund". Ruhmsinn der Stifter und Baugesinnung der Städte, Denkweise der Gewaltherrscher und Anschauungen der Baudilettanten, der monumentale Sinn der Päpste und die Meinungen der Theoretiker. Das ist die eine kulturpsychologische Begriffsreihe, unter die der historische Stoff subsummiert worden ist, neben einer andern stilpsychologischen Begriffsreihe, zu der etwa bei der Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts gehören: Vereinfachung des Details — Verstärkung der Formen — Vermehrung der Kontraste — die Verhältnisse usw. Eine dritte Begriffsreihe ist gattungspsychologischer Art. Hierher gehören die Abschnitte über Spitäler, Festungsbauten und Brücken, Stadtanlagen, Villen und Gärten, die Dekorationen für die Dauer in verschiedenen Materialien und die Dekorationen des Augenblicks, wie für Feste, Theater, Gastereien. —

Der Aufbau auch dieses Burckhardtschen Buches zeugt vom baumeisterlichen Sinn des Autors. So das Innehalten der Pro-

portionen, das Verteilen der Stoffmassen, das Setzen der Akzente, die Klarlegung der Gelenke des Buches und nicht zuletzt die große Kunst des rechtzeitigen Aufhörens. Das ganze Gebäude, wie ein Eisengerippe zu einem Monumentalbau kunstgeschichtlicher Methode, ruht auf dem Fundament ungeheurer kunst- und kulturgeschichtlicher Erudition. Sie ist hier einmal nicht verdeckt, sondern tritt in den Quellenangaben zutage, die den in prägnanten Sätzen zusammengedrängten Paragraphen beigegeben sind. Dieses Buch ist zwar kaum lesbar, aber bewundernswert: das reinste und stärkste Bekenntnis Burckhardts zu einer werdenden Kunstgeschichte „ohne Namen". Der Reichtum der Fragestellungen und Anordnungen ersetzt den Reiz der literarischen Form. Burckhardt gibt das, was die Baumeister und die Bauherren an der Baukunst interessiert, er ist durch und durch künstlerisch eingestellt. In keinem seiner Werke ist die Eigengesetzlichkeit der Stil- und Formgeschichte so scharf und ausschließlich als das Grundproblem der Kunstgeschichte behandelt und damit einer methodisch selbständigen Kunstgeschichtsschreibung gleichermaßen der Weg gebahnt worden.

Hier ist der Ort, der beiden von Burckhardt gefundenen großen Begriffe zu gedenken, mit denen er im „Cicerone" und in der „Geschichte der Renaissance" die Qualität alles architektonischen Schaffens zu begreifen sucht: organischer Stil und Raumstil. „Die Schöpfung eines organischen Stils hängt von hoher Anlage und hohem Glück ab, namentlich von einem bestimmten Grade unbefangener Naivität und frischer Naturnähe, und es hat seine Gründe, daß das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist." Das geschah das erstemal bei den plastisch-tektonisch begabten Griechen, das andere Mal im Mittelalter bei den nordfranzösischen Kathedralarchitekten. Daß plastisch-tektonisch und organisch zu identifizieren sind, hatten die Romantiker, besonders Schelling ausgesprochen. Der griechische Tempel und der gotische Dom galten ihnen schon als Werke organischen Stils, weil sie in ihnen Annäherungen an

den plastischen Gliederbau des menschlichen Körpers verwirklicht glaubten. Diesen Begriff fand Burckhardt also vor, aber sein, des raumempfindlichen Mannes, geistiges und sinnlich erlebtes Eigentum war der Begriff Raumstil und die Beobachtung einer notwendigen geschichtlichen Beziehung zwischen beiden. Sie bezeichnen Zeitstile. Sobald nun die organischen Stile „zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen. Der spätrömische ist schon nahe an diesem Übergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gotischen Stil in ungleichem Grade weiterlebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht ...“ Im Wechselspiel zwischen diesen beiden Grundmöglichkeiten architektonischer Stilbildung — zwischen griechischem Tempel und Zentralbau der Renaissance — erkennt Burckhardt die Geschichte der Architektur. Raumstil, als Endphase der Stile begriffen: spätrömischer, spätgotischer, spätbarocker Raumstil, von hier aus begriff Burckhardt das Wesen der Stilausklänge, wie ihm andererseits Raumstil als Stil der raumbildnerisch begabten Italiener auch das Verständnis für italienische Sondergotik öffnete.

Die einschneidendste Wandlung in seinen Wertungen machte Burckhardt dem Barock gegenüber durch. Im „Cicerone“ ist Barock noch die Welt des Verfalls, der verwilderte Dialekt der Renaissance. Zwanzig Jahre später heißt es in einem Schreiben an den Architekten Alioth: „mein Respekt vor dem Barocco nimmt ständig zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch für den schönen Schein.“ Über die sogenannte Ausartung der Stile in ihrer Spätzeit gingen Burckhardt, wie er 1870 an Preen schreibt, mehr und mehr höchst ketzerische Lichter auf. „Die vorgebliche Ausartung bestand meist in genialen letzten Konsequenzen und

Fortschritten, und die Stile starben in der Regel, wenn sie in der Höhe waren, sonst hätte nicht gleich wieder ein kräftiger Stil auf den gestorbenen folgen können." Von der Entdeckung, daß der Raumstil ein neues Weltalter in der Baukunst mit sich führt, fand Burckhardt den Weg zum Barock. —

Der Stammbaum der kunstgeschichtlichen Ideen des 19. Jahrhunderts zeigt, daß keine der führenden Forschergenerationen sozusagen im Mannesstamme erloschen ist. Burckhardts Interpretationskunst und seine Begriffsforschung hat sein Schüler und Nachfolger im Basler Lehramt, Heinrich Wölfflin, fortgesetzt. Er sucht die „lebendigen Gesetze der Form auf möglichst klare Formeln zu bringen" und über Burckhardt hinaus zu einer Kategorienlehre der künstlerischen Anschauungsformen zu gelangen, die schließlich zum Verständnis der überpersönlichen Gesetzmäßigkeit des inneren Lebens der Kunst führt.

Eine besondere Umbildung hat der Gedanke einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben" in der Wiener Schule erfahren. Ihre Geschichtsschreibung beherrscht der Begriff der einheitlichen Entwicklung. Was sich entwickelt, sind formale Probleme (z. B. Raum-Lichtbehandlung). Dieses besonders von Alois Riegl geübte Verfahren, das den Vorteil hat, ein geschlossenes, in Denknotwendigkeiten innerlich verzahntes, kunstgeschichtliches Weltbild zu gewähren, führt — und darin wiederum liegen seine Nachteile — zu einer willkürlichen Einengung des geschichtlichen Blickfeldes und zu einseitiger Interpretation des historischen Verlaufes. Das einzelne Kunstwerk wird nur noch als Stildokument, die schöpferische Tat auch des großen Künstlers nur noch als Stufe in einer logisch notwendigen Kunstentwicklung gewertet. Es fehlt in dieser „kimmerischen Welt der Begrifflichkeiten", wie sich Ernst Heidrich ausdrückte, der Rückgriff auf die allgemeinhistorischen Vorgänge, auf die der Kunst von außen kommenden Anstöße, da, wo die interne optische Entwicklung zur Erklärung der Erscheinungen nicht

ausreicht. Es fehlt vor allen Dingen der das Leben der Kunst doch wesentlich mitbestimmende Faktor der genialen Leistung.

In diesem Bereiche aber spielt das letzte — schon nicht mehr von Burckhardt selbst herausgegebene — seiner kunstgeschichtlichen Bücher

„*Erinnerungen aus Rubens*“ (1898 aus dem Nachlaß). Dies ist das Buch der Erinnerungen an genossene Wonnen im Umgang mit dem hellgeborensten der alten Meister. Geschrieben in den letzten, rückblickfrohen Jahren, geweiht der Jugendliebe Burckhardts. Diese Erinnerungen sind keineswegs eine Biographie des großen Mannes, kaum daß man sie als eine Monographie bezeichnen könnte. In freier Form des Essays band Burckhardt die lebenslangen Erfahrungen im Genuß Rubensscher Werke zu einem vollen Kranz zusammen, den er in Dankbarkeit zu den Füßen des Malers niederlegte. Wenn auch Burckhardt nicht das Bedürfnis gehabt hat, eine künstlerische Persönlichkeit nach ihren inneren und äußeren Zügen eingehend darzustellen, wenn er kein großer Biograph geworden ist, so fehlt ihm doch keineswegs der Sinn für das Individuelle, wie die Ausstattung der Künstlercharakteristiken z. B. im „Cicerone“ mit kostbaren Einzelzügen beweist. Auch sind Burckhardts wissenschaftliche Anfänge monographischer Natur: Konrad von Hochstaden, Karl Martell und der „Konstantin“. Aber seine beste Kraft gehörte doch den universalhistorischen Fragestellungen, den Querschnitten durch Kultur- und Kunstepochen. „Ich verspreche Ihnen,“ schrieb Burckhardt an den Sohn seines Freundes Kugler, „daß, wenn Sie einmal auf dem hohen Meer der universalhistorischen Forschung und Darstellung gefahren sind, Sie sich gar nicht mehr nach den monographischen Arbeiten sehnen werden. Im vorgerückten Alter mag man dergleichen wieder vornehmen, dann wird man aber auch die Aufgabe einer Monographie anders fassen.“

Wie hat Burckhardt die Aufgabe der Rubens-Monographie gefaßt? Insofern doch wiederum universalistisch, als er nicht

eine chronologisch gereihte Geschichte der Lebensarbeit des Rubens gibt, sondern eine Anzahl von Wanderungen kreuz und quer durch den Machtbereich dieses großen Malers. Stoffumkreis und Geschäftsbetrieb, Hauptthemen der Malerei und ihre Hauptformen, die Welt des Künstlers und der Seinen auf der einen Seite, auf der andern die Welt der Besteller und Auftraggeber, ihre Ungeduld, der Kreis ihrer Vorstellungen, so das Familienprunkgefühl, die Lust der Großen des humanistisch gebildeten Abendlandes, sich von den Künstlern mit Hilfe der Allegorie ihr Pathos ausdeuten zu lassen, psychologische und künstlerische Beobachtungen, all das bildet den Inhalt der „Erinnerungen aus Rubens". Von besonderer Bedeutung wird dabei die eingehende Analyse der Kompositionskunst des Rubens. Burckhardt entwickelt das System dieser Malerei, die im letzten auf einer verhüllten Symmetrie der Akzentverteilung verschiedener Art innerhalb des Bildes beruht. Das ist die Lehre von den Äquivalenten des Rubens, zugleich eine Ästhetik der Barockmalerei, der von Burckhardt um des einen Rubens willen die Sünden der vielen anderen vergeben werden. „Diese Äquivalente treten natürlich nicht gesondert auf, vielmehr durchdringen sie sich gegenseitig, wenn z. B. eine lichte und eine dunkle Masse sich symmetrisch entsprechen oder wenn Farbenfläche gegen Farbenfläche wirkt, so werden noch ganz andere Gegensätze in Formen und Ausdruck hinzukommen, und vor allem werden optische Werte sich aufwiegen können mit den idealen Werten. Auch das Bewegte, wenn es das Ruhige aufwiegt, kann hierhergehören, ganz besonders aber die moralische und geistige Bedeutung gegenüber der moralischen und geistigen Unterordnung." Das eigentliche Glück, das der Betrachter der Werke des Rubens empfindet, beruht darin, daß er „zunächst unbewußt neben der stärksten dramatischen Bewegung eine geheimnisvolle optische Beruhigung genießt, bis er inne wird, daß die einzelnen Elemente jener nach Kräften verhehlten Symmetrie, ja einer mathematischen Figur untertan sind".

Burckhardt zitiert aus der Reihe seiner Vorgänger in der Würdigung des Rubens den auch sonst von ihm so hochgeschätzten Waagen, der zweifellos in seinem Aufsatz über Rubens (1833) sein Bestes und Wärmstes gegeben hatte. Weiter zurück führt die Ahnenreihe der Rubensverehrer zu Heinse und dem jungen Goethe, deren Stürmer- und Drängertum in der Leibhaftigkeit und Naturunmittelbarkeit des Rubens eine Rechtfertigung eigenen titanischen Hochgefühls und Erholung vom Laulichen ihrer Zeitkünste gefunden hatte ... Zur Gegenwart hin schließen an Burckhardt an die sachverständigen und geistvollen Analysen Fromentins und in echt deutschem Kontrast zu der artistischen Wertung des französischen Malers das Stimmungsbild Robert Vischers „für unzünftige Kunstfreunde" (1904), in dessen dichterischer Sprache und Einfühlung Heinses Rubens-Paraphrasen wieder aufzuleben scheinen: „Seine Kunst wirkt wie ein erfrischender Ritt." „Sein Kolorit schimmert wie Milch und Blut, das ist der Grundgehalt in dem reichen Konzert seiner Farben. Es scheint wie der Anblick von badenden Kindern gesundesten und rundesten Schlags erdichtet zu sein."

Des persönlichen Gehaltes des Burckhardtschen Rubens-Buches wird man erst ganz gewahr, wenn man die Frage nach dem Verhältnis Burckhardts zu Rembrandt aufwirft und damit an die Bildung seiner Werturteile rührt. Alfred Lichtwark hat in seinem Buche „Die Seele und das Kunstwerk" erzählt, als unauslöschlicher Eindruck stände in seiner Erinnerung, daß ihm Burckhardt gestanden habe, wie „widerwärtig ihm einst alle Kunst der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko gewesen sei". Bernini und Luca Giordano hat Burckhardt bedauert, weil sie „in schlechte Kunstzeiten" gefallen wären und dann „mit ihrer Energie nur das Beste eines sehr zweifelhaften Stiles geschaffen hätten". Als Inbegriff der barocken Kunstsphäre aber erschien ihm Rembrandt. Hier ergänzen die Vorträge Burckhardts die Urteile in den Büchern sehr wesentlich. „Man lasse sich nicht durch die Kenner in den jetzt"

(1883 gesprochen, im Jahre des Erscheinens von Wilhelm Bodes „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei") „beliebten Rembrandt-Kultus hineintreiben. Erstens hat unser subjektives Gefühl, so gering die Ästhetik davon redet, etwa auch sein Recht der Antipathie und sogar des Abscheus. Rembrandt stößt alle einfachen Menschen ab. Sodann ist dem unverdorbenen Sinn eine geheime Idealität eingeboren, und diese braucht nicht vor dem Häßlichen deshalb zu kapitulieren, weil dasselbe genial vorgetragen wird."

In der Kritik, die Burckhardt an Rembrandt übt, zeigt sich wieder, daß sich seine Würdigungen rein ästhetischer Qualitäten mit ethischen Wertungen kreuzen. In Burckhardts geistiger Struktur sind die Grenzen zwischen beiden Gebieten fließend. Ja, die Ablehnung der Correggio, Michelangelo und Rembrandt und die Verherrlichung der Raphael und Rubens erfolgt schließlich doch unter der Herrschaft sittlicher Kategorien. „Die höchste persönliche Eigenschaft Raphaels war nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah." Auch der Vortrag, den Burckhardt am Vorabend von Schillers hundertstem Geburtstag hielt, preist in erster Linie die hohe sittliche Kraft des Dichters. Wir lassen es dahingestellt, wieweit in dieser Betrachtungsweise noch der Theologe in Burckhardt anklingt. Jedenfalls spielen auch in seinen kunstgeschichtlichen Urteilen auf überaus reizvolle Weise ästhetische und ethische, subjektive und objektive Wertungen ineinander. An Rembrandt stieß Burckhardt das Plebejische des Mannes und das Pöbelhafte seiner Persönlichkeit zurück. Er warf Rembrandt (wie übrigens auch den Delacroix, Courbet und Manet) vor, ihm fehle „das Gefühl von den Grenzen des Empörenden".

Neben der problematischen, helldunkeln Persönlichkeit Rembrandts hebt sich Rubens ab als ein strahlendes, fleckenloses

Gestirn. Von ihm, mit dem er, wie es in den Vorträgen einmal heißt, lieber irren, als mit anderen recht haben möchte, sprach Burckhardt nur im Ton der Bewegtheit und Sehnsucht. Wenn er so gerne sagte: „Es ist eine böse Welt", das Phänomen Rubens, als „das lebendige Beispiel einer riesigen Güte der schaffenden und schenkenden Natur", konnte ihn für Augenblicke an diesem Pessimismus irre werden lassen. In Rubens genoß Burckhardt den Anblick eines Menschen sondergleichen, der „von Jugend auf an der richtigen Stelle, in der ihm bestimmten Laufbahn" stand und „schon an Kraft materiell Hunderten gewachsen war". Rubens hat für Burckhardt Züge des geheimen Wunschbildes seiner selbst getragen. In der völligen Unabhängigkeit der Stellung, in der vielen Selbstbestimmung in seinem Schaffen, in der universellen Bildung stieß Burckhardt bei Rubens auf Verwandtes. Von den eigenen Arbeitsidealen aber glaubt man ihn sprechen zu hören, wenn er Rubens ergriffen dafür preist, „daß es keine Aufgabe gibt, sie sei auch, welche sie wolle, die seinen Mut und seine Fähigkeit überstiegen hat. Seine Riesenkraft, alles und jegliches lebendig zu machen, auch bedingte und eingeengte Aufgaben auf die Adlerschwingen seiner Kunst zu nehmen ... die höchste visionäre Begabung, die sein inneres Auge nicht nur mehr als andere Menschen sehen läßt, sondern künftige Werke in gleichmäßiger Reife und Stärke ... das Verteilen der optischen, psychologischen, moralischen, materiellen Akzente als Äquivalente über die Bildfläche — all das Gesetzmäßige bei unglaublichem Feuer und voller Wahrheit höchster Augenblicklichkeit". Alles dies, was Burckhardt, umgesetzt in die Welt der Geschichtsschreibung und poetischen Darstellung, sich selber wünschte, fand er bei seinem Liebling Rubens in der Freiheit künstlerischer Schöpfung entfaltet und zur höchsten Vollkommenheit entwickelt. —

Dieses Alterswerk Burckhardts, in dem alle Melodien seines geistigen Daseins hier und da bruchstückweise noch einmal

anklingen, enthält auch sprachlich noch einmal den ganzen Burckhardt. Ein Selbstbekenntnisbuch im Geheimsten, geschrieben ohne Hinblick auf ein Publikum, ist es wohl geeignet, zum Nachsinnen über Burckhardts Stil zu verlocken. Ranke hat, wie Herman Grimm erzählt, diesem gegenüber einmal bemerkt, diejenigen historischen Werke würden am längsten dauern, die am schönsten geschrieben seien. Die Schicksale der Bücher Burckhardts haben Ranke recht gegeben.

Burckhardt hat bewußt einem ihm schon früh vor Augen stehenden Stilideal zugestrebt. „Ein Gelübde habe ich mir getan," schreibt er 1842 an Gottfried Kinkel, „mein Leben lang einen besseren Stil schreiben zu wollen und überhaupt mehr auf das Interessante, als auf trockene, faktische Vollständigkeit auszugehen." Er wollte nicht nur von Gelehrten gelesen werden, sondern nach dem Bekenntnis im Vorwort zu seinem „Konstantin": „von denkenden Lesern aller Stände".

Als Kind des sprachgewaltigen alemannischen Stammes und als Sproß einer Familie von Kanzelrednern brachte Burckhardt Anlage und Lust zur Wortbeherrschung mit auf die Welt. Aus Erbe der Geschlechter und Gabe der Natur schufen erst Übung und bewußte Erziehung jenes vieltönige Instrument der Burckhardtischen Prosa, auf der sein Geist so souverän zu spielen wußte. Das Gefühl, im Wort sein eigentliches Ausdrucksmittel zu besitzen, hat Burckhardt ja eine Weile lang an seine poetische Sendung glauben lassen. Die Fähigkeit, Wortkunst und Künstler des Wortes zu beurteilen, ließ ihn schon 1870 in Eduard Mörike den großen Dichter erkennen. Und die angeborene poetische Kraft hat als belebendes und bildendes Element in Burckhardts ganzem Schaffen nachgewirkt und bricht manchmal strahlend hervor. Seine Sprache ist farben- und tönereich, sie ist hier gekühlt von der Ironie eines freien Geistes, dort durchglüht vom Ethos einer schönen Seele, nie mit Absicht originell, stets aber vom Grunde aus original. „Den Stil gebe ich preis", hatte Burckhardt von seinem „Cicerone" gesagt,

der gerade von der meisterhaften Gabe, mit Worten zum Genuß von Kunstwerken anzuleiten, fast auf jeder Seite zeugt. Wie heroisch heben die Beschreibungen mit den Sätzen über den Poseidontempel in Pästum an: „von den drei erhaltenen Tempeln des alten Poseidonia sucht das Auge sehnsüchtig den größten, mittlern. Es ist Poseidons Heiligtum; durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer. Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte." Gleichsam aus der Luft, die das Kunstwerk umfließt, Ton und anschauliches Wort zu greifen, war Burckhardts unvergleichliche Kunst. Wie wundervoll z. B. der aus dem Geist der Bildwelt des Rubens gefundene Vergleich: „es ist, als hätten sich Religion, Fürstenmacht, Sage, Mythus und Poesie aller Zeiten, dazu der Kreis der Seinigen und seines vertrauten Umgangs, ja die elementare Natur als mächtige Tierwelt und Landschaft vertrauensvoll an ihn gewandt, er möge sie auf seine Adlerschwingen nehmen." Burckhardts instinktives Distanzhalten zur Philosophie hat seinem Denken eine gewisse Naivität, seinem Stil die köstliche Klarheit bewahrt. Man gedenkt des Goethischen Urteils: „den Deutschen ist im ganzen die philosophische Spekulation hinderlich, die in ihren Stil oft ein unsinnliches, unfaßliches, breites und aufdröselndes Wesen hineinbringt. Je näher sie sich gewissen philosophischen Schulen hingegeben, desto schlechter schreiben sie."

Burckhardts Sprachbegabung machte ihn zum Plauderer von Gottes Gnaden und zu einem der eindrucksvollsten Redner. Alle Besucher erzählen davon, daß ihnen die Stube in der St. Albansvorstadt in Basel, in der es an dem üblichen Anregungsapparat des Ästheten völlig fehlte, reich, glänzend und unvergeßlich geworden ist durch Geist und Wort ihres Bewohners. Auf dem Katheder sprach Burckhardt frei, ganz Herr seiner mit Anschauung gesättigten Rede. Sein Sprechstil hatte weder das Pathos und die Hitze eines Treitschke, noch die Kühle

und Neutralität Rankes, er durchlief alle Farbentöne von sachlicher Nüchternheit bis zur Ergriffenheit, vom tiefsten Ernst bis zu elegantem Scherz. Paul Heyse, der doch auch von sprachlichen Dingen etwas verstand, nannte 1860 Burckhardts Sprache: „leichtschenklig, rasch, mit Lichtern sparsam und an der rechten Stelle mit allen Kunstmitteln zu plastischen Bildern freigebig". Neben der Anmut des Stiles entzückte ihn wie andere „die hohe Ironie, die wie ein ätherisches Salz alle Poren durchwittert".

Zu angeborenem Sprachgefühl kam erworbene Sprachkenntnis. Durch die hohe Schule der antiken und der lebenden Weltsprachen ist Burckhardt begeistert gegangen. Mit wieviel Gefühl, Achtung und tiefem Verständnis behandelt er in der „Kultur der Renaissance" die italienische Sprache, „diese geliebte, gepflegte, auf alle Weise geschmeidig gemachte Sprache" als die „Basis der Geselligkeit". Burckhardts Lieblinge waren die französischen Enzyklopädisten, deren Klarheit, Eleganz und Ironie ihn entzückten. Er meinte, auch Rankes schriftstellerischer Erfolg erkläre sich daraus, daß dieser bei den Franzosen gelernt habe, „er mag es nur nicht Wort haben".

Burckhardt schuf sich in bewußter Selbsterziehung seinen sinnenhaften, unendlich beweglichen, von Kern und Kraft der Volkssprache wie von den Feinheiten der Gesellschaftssprache sich nährenden Stil. Da sein kunstgeschichtliches Ziel ein neues war: Anleitung zum Kunstgenuß, Orientierung der Forschung nach künstlerischen Problemen, mußte auch seine Sprache in Begriffsbildung, Anschaulichkeit und Ausdrucksreichtum neu geformt werden. „Du siehst", schreibt Burckhardt im Vorwort des „Cicerone" an Franz Kugler, „wie ich mit unserer schon etwas bejahrten, ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigentümliches Leben abzugewinnen."

Aber Burckhardts Kampf mit der Sprache hat ihn nur zum Siege geführt, weil alles, was er dachte und schrieb, durch und durch mit Leben getränkt ist. Diese innere Lebendigkeit wird

fühlbar bis hinein in die ganz persönliche Färbung der Sprache, bis in den unverwechselbaren Ton und Fall des Satzes. Daß hinter dem Stil eines großen Schriftstellers nicht nur Talent, Wissen und Übung stehen, sondern der ganze Mensch mit allem, was er ist und hat, das lehrt eine einzige von Jakob Burckhardt geschriebene Seite: es ist, als fühlten wir den Puls des Lebens näher schlagen.

V.

DIE GROSSEN BIOGRAPHEN

*

1. HERMAN GRIMM 2. CARL JUSTI

*

Das Verhältnis des Deutschen zur bildenden Kunst ist literarisch. Seit über zwei Jahrhunderten mühen sich Künstler, Kunstforscher und Kunstfreunde, aus dem deutschen Menschen ein augenbegabtes, farbenempfindliches und formempfängliches Wesen zu machen. Alle diese Bildungsversuche sind — wir wollen ehrlich sein! — gescheitert, sie mußten scheitern, weil das deutsche Aufnahmeorgan für Kunst nicht Sinnlichkeit, sondern Innerlichkeit ist. Unsere Gabe ist die Versenkung, nicht die Betrachtung. Der Deutsche hat, wie seine eigene Kunstsprache, so auch seinen eigenen Kunstbegriff. Beides schwer in Worte zu fassen, aber unmittelbar als ein Wirkliches, ein Da-Seiendes bewußt. Unsere Kunst und unser Begriff von Kunst, was wären sie anders als Teilausprägungen jenes großen rätselhaften Phänomens der „deutschen Art"? Ihr sind die Bekenner und Selbstaussager, die Bildner am eigenen Wesen, die Eigenbrödler und Einspänner insonderheit gemäß. In ihren Werken erkennt sich der deutsche Genius am liebsten wieder, sie wurden daher wahrhaft volkstümlich. Mit diesem Erfülltsein unseres angestammten Kunstbegriffes mit Werten der Innerlichkeit, mit Merkmalen der persönlichen Kultur und der Formung des Ich hängt es zusammen, daß der Deutsche der Weltliteratur das edle Geschenk des Bildungsromans machen konnte. In dieser literarischen Lieblingsform des Zeitalters der Klassiker faßt sich zusammen die ganze Neigung der deutschen Seele zum Selbstbekenntnis, zur Selbsterziehung, zur Rechenschaftsablegung, zur Vertiefung in eine individuelle Seelenhaftigkeit. Diesem Romantypus antwortet aus der Welt der Kunstgeschichtsschreibung die Gattung der großen Biographie. Auch sie ist Bildungsgeschichte, auch sie Versenkung in die Welt einer Seele. Dort die Erziehung des deutschen Bürgers zu voller Menschlichkeit, hier der Bildungsweg des genialen Menschen zu vollem Künstlertum. Deutscher Bildungsroman und deutsche Künstlerbiographie sind Kinder des individualistischen Kulturbewußtseins. Zweimal in der Geschichte des deutschen Geistes ist dieses hell aufgeflammt: das

erstemal genährt von der Humanität unserer großen Dichter, das zweitemal unter dem Anhauch des Selbstgefühls der auch zur politischen Einheit sich zusammenschließenden deutschen Nation. Goethe schuf im „Wilhelm Meister" die Urform des deutschen Erziehungsromans, im Zeitalter Bismarcks wurden Herman Grimm und Carl Justi die großen Künstlerbiographen.

Grundverschieden freilich die Art, wie diese beiden Söhne Hessens, die viele Jahre hindurch die hervorragendsten kunsthistorischen Lehrstühle Preußens innegehabt haben, mit der ihnen vom Zeitgeist gestellten Aufgabe fertig geworden sind. Große Biographen beide, aber der eine — Grimm — ein Heroenverehrer, der andere — Justi — ein Geniedeuter.

I

Es ist nicht leicht, das Bildnis Herman Grimms zu zeichnen. Die Zeitgenossen überschätzten ihn, wie z. B. Ernst von Wildenbruchs und Wilhelm Bölsches Erinnerungen beweisen. Wir heute laufen Gefahr, in den entgegengesetzten Fehler einer Unterschätzung der Persönlichkeit Grimms zu verfallen. Vor dem einen wie vor dem andern bewahrt am ehesten ein, wenn auch skizzenhafter Vergleich Grimms mit den Männern, die mit ihm und gleich ihm die moderne deutsche Kunstgeschichtsschreibung geschaffen haben.

Franz Kugler und Herman Grimm — das heißt: Berlin um 1850 und um 1870, die alte preußische, stille Residenz und die laut gewordene junge Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches. Das heißt ferner: die fritzisch-märkische Gesinnung Kuglers, des Beamten, der auch seine Wissenschaft als eine Art Dienst auffaßte, und die großdeutsche, ja innerhalb gewisser Grenzen europäische Art des Professors Grimm, der sich als heimlicher Botschafter Weimars im „neuen Reiche" Bismarcks fühlte. Der eine ein nüchterner Pommer, dem die kühle ironiehaltige Luft Berlins nichts hatte anhaben können, der andere ein von Haus

aus schon komplizierterer Hesse, ein weicher Mensch, der eine Vorlesung über Goethes Tod abbrechen mußte, weil es ihn „übermannte"! Grimm war sentimental, ihm fehlte der Humor, der eigentlich zur kompletten geistig-seelischen Ausstattung großer Naturen gehört. Im engeren Felde der Wissenschaft trennt Grimm von Kugler, was ihn auch von Springer scheidet: das Fachmännische, das er nicht besaß, aber auch für sich nicht erstrebte, weil er es nur als das Spezialistisch-Einengende, nicht als den Grund und Boden seines wissenschaftlichen Wirkens empfand. Indem Grimm in seiner aristokratischen Willkür eine Auswahl ihn interessierender großer Künstler und Werke traf, trennte er sich von der wissenschaftlichen Demokratie eines Kugler oder Springer. Diese hatten in ihren Handbüchern nicht den isolierten Gipfelleistungen, sondern der Gemeinschaft aller in einem Stil gebundenen künstlerischen Wirklichkeiten gerecht zu werden getrachtet. Alles Systematische und Begriffliche, wie es den methodischen Kern der Lebensarbeit Kuglers und Burckhardts bildete, lag Grimm fern. Er ist Ästhet, nicht Ästhetiker, Stimmung, nicht Analyse lockt ihn. Seinen unbaumeisterlichen Kopf interessierten nicht die grundsätzlichen, grundbegrifflichen Fragen. Enge Freundschaft verband Grimm nur mit einem Musiker: mit Joseph Joachim.

Was Grimm von Burckhardt trennt, ist noch mehr, liegt auf anderem Boden, rührt an tiefere Schichten des beiderseitigen Menschentums. Die Grundstimmung, aus der Grimm an seine „vornehmste, naturhistorische Arbeit", wie er sagte: an die Erforschung der Geschichte der großen Männer heranging, war ein hochgespannter Kulturoptimismus. „Es stehen mir" — so lesen wir nicht ohne Gefühl bitteren Schmerzes im „Raphael" (1886) — „Entwicklungen der Menschheit vor den Augen, die mitzumachen mir versagt sein wird, die mir aber als so glänzend schön erscheinen, daß es um ihretwillen wohl der Mühe wert wäre, das menschliche Dasein noch einmal zu beginnen." — Burckhardts ganzes Sein und Denken lag im Schatten einer

pessimistischen Weltauffassung. Die Überzeugung von der Konstanz des Menschlich-Minderwertigen durch alle historischen Wandlungen hindurch und die Ablehnung des Fortschrittsaberglaubens sind Grundpfeiler dieser Lebensanschauung. Dazu kommt die gänzlich verschiedene Stellung zu den künstlerischen Dingen bei Burckhardt und Grimm. Hier romanisch-sinnenhaft, dort deutsch-literarisch, hier vom Auge her genießend, dort aus der Vorstellung begreifend. Grimm sah im Grunde keine Stile. Für seine literarisch-ästhetischen Bedürfnisse genügte der Begriff, den er von den Stilen in sich trug. Burckhardts Sehen und Sprechen: höchstpersönlich, unverwechselbar, die Sprache Grimms: die einer Bildungsgruppe. Burckhardts Stil gewachsen auf alemannischem Ur- und italienisch-französischem Kulturboden, Grimms Stil hochgezüchtet im Geiste der klassischen deutschen Dichter und am Vorbild angloamerikanischer Essayisten. Grimm umrankte seine großen Bücher mit einer Fülle kleiner Arbeiten. Er liebte die Kunstform des Essays in dem Sinne, wie Bacon zuerst das Wort verstand, wie Emerson und Carlyle diese literarische Gattung ausgebildet haben, als: „zusammenfassende Vorreden gleichsam zu ungeschriebenen Büchern", als individuell gehaltene Proben von Studien, die sich nach verschiedenen Richtungen hin erstrecken. Dem letzten seiner Essaybände gab er den bezeichnenderen Titel „Fragmente". Grimm begleitete Tagesereignisse mit literarischen Glossen, führte wissenschaftliche Polemiken — kurz, tat lauter Dinge, die Burckhardt aufs tiefste verhaßt waren, der alle Kraft den Hauptwerken zuleitete und auch seinen Schülern die Aufsatzscheu einflößte. Schließlich: Burckhardt blieb sein Leben lang eine Klausnernatur, Grimm haftete etwas Hohepriesterliches an. Der eine floh aus der Welt zu sich, der andere suchte und fand sich in der großen Welt.

Besonders verlockend erscheint die Parallele Grimms und Justis. Beide gebürtige Hessen, beide Vertreter der großen Kunstbiographik, beide ruhmreiche akademische Lehrer. Und doch:

auch hier des Unterscheidenden mehr als des Gemeinsamen. Justi eine Forscher-, Grimm eine Rednernatur, der Bonner menschen- und studentenscheu, der Berliner mit, ja von der Jugend lebend. „Mir kommen unter den jungen Leuten, deren Blicke in den Vorlesungen auf mich gerichtet sind, die besten Gedanken.“ Grimms schöne Bildbeschreibungen, lebendig, beweglich, empfindungsvoll, bleiben doch zurück hinter den tiefsinnigen Deutungen der helldunkeln Grottengeheimnisse des Genies durch Justi. Grimm ist stets ein Literat höchster Ordnung, Justi ein Philosoph, Grimm schöngeistig, Justi weise. Grimm geistvoll-unsachlich, Justi die vergeistigte Sachlichkeit.

Diese Bildnisstudie Grimms, gesehen mit den Augen eines Tenebroso. Wo sind die Lichter? Was wir an ihm lieben, was ihm seine ganz unvergleichliche Stellung unter den Ahnherren der Kunstgeschichte gibt, ist die geistige Luft, die seine Gestalt umfließt: es ist die Atmosphäre Weimars, in der er lebte, in der seine Werke entstanden, in die eintaucht, wer Grimm und seinen Büchern näher tritt. Wildenbruch hat 1901 seine äußere Erscheinung liebevoll geschildert: „Dieser Mann war alt, lang und hager. Er hatte einen weißen Vollbart, scharfe und bedeutende Züge, eine ziemlich große, gebogene Nase und sinnende, gedankenvolle Augen, die aber etwas düster blickten. Er trug den Oberleib etwas vornübergebeugt und bewegte sich mit lässigem, beinahe etwas schleppendem Gang.“ Grimm besaß die sympathischen Eigenschaften eines verfeinerten Aristokraten, dem auch ein Zug zarten Epigonentums nicht fehlte.

Von Jugend auf war Herman Grimm an große geistige Verhältnisse gewöhnt, ja das Leben verwöhnte ihn durch Umgang mit geistigen Größen. Rückblickend schrieb er: „es hat Nachteile und Vorteile für mich gehabt, daß man mich in dem, was mein Lernen und Studieren anging, von Jugend auf durchaus gewähren ließ, und sodann, daß ich meist mit Leuten in geistigem Verkehr stand, welche viel älter waren als ich.“ Als Sohn Wilhelms, Neffe Jakob Grimms erlebte er — noch nicht zehn Jahre

alt — 1837 die Absetzung der Göttinger Sieben. „Unser Haus wurde seitdem von vielen besucht, die das Wohl des in unbestimmte Zukunft eintretenden Einigen Deutschlands im Herzen trugen. Ich hörte immer wieder davon sprechen und wurde, da auch einem Kinde fühlbare wirtschaftliche Folgen eingreifender Art mit der Dienstentlassung meines Vaters und Onkels verbunden waren, in eine selbständige Betrachtung des Geschehenden hineingenötigt: ich gewann historische Überzeugungen, ohne von Geschichte zu wissen, hatte das Gefühl, für mein Teil politische Schicksale des Vaterlands mitzuerleben, und sah aus dem beschränkten Kreise meines Daseins auf diejenigen als Nichtwissende herab, die an den Göttinger Ereignissen und den darauffolgenden weiteren Schicksalen Jakob und Wilhelm Grimms nicht mit dem Herzen beteiligt waren." So gewann Grimm früh und ihm selbst kaum bewußt die Maßstäbe für außerordentliche Menschen und Situationen. Seine Zugehörigkeit zur Aristokratie des deutschen Geistes, der er sich durch die Heirat mit Bettina von Arnims Tochter Gisela noch enger verband, bewahrte ihn vor jeder mesquinen Auffassung, vor einer Kleinbürgerlichkeit des Denkens, wie sie oft den aus geistig weniger anspruchsvollen Kreisen aufsteigenden Kunstforschern anhaftet. „Wer mit Männern ersten Ranges einmal verkehrt hat, bringt sie und den Maßstab, den sie verlangen, nicht wieder aus seiner Erinnerung", hat Grimm selbst bekannt.

Durch Grimms Jugendgeschichte schreiten wie gute Geister die Heroen der klassischen und romantischen Periode, während derer im Ausland der hohe Begriff von deutscher Kultur sich bildete. Grimms Mannesjahre und sein Alter fallen in eine zweite Periode deutscher Kraftentfaltung: Deutschland tritt in die Reihe der politischen Weltmächte. Wildenbruch fand für dieses Zusammentreffen einer für Größe aufgeschlossenen Seele mit einer Zeit großer Männer die folgenden Worte: „der Geist dieses Mannes, sehen Sie, ist in einer Zeit zur Reife gelangt, als seinem Vaterland das größte Geschenk vom Schicksal beschert wurde,

das einem Volke beschert werden kann, eine Reihe großer und bedeutender Männer. Große Männer der Tat, bedeutende Männer des Gedankens. In ihrem Wachstum ist er mit gewachsen, ihr Tun und Schaffen hat er mit neidlosem Herzen, klugem Begreifen, verständnisvollem Gefühle in sich aufgenommen. So ist er warm geworden in Empfänglichkeit, ist selbst einer von ihnen geworden . . .“

Der greise Grimm (1828 ist er in Kassel geboren, 1901 in Berlin gestorben) war wirklich ein Repräsentant deutscher Geistigkeit. Heute sehen wir uns, mehr als je, vergeblich nach solchen Männern um. Sie sind den Fachleuten und den Politikern zum Opfer gefallen. Kaum einer, der weit genug gesehen, weit genug gehört würde, um die Stimme seines Volkes zu sein. Nicht das absolute Maß an Gelehrsamkeit macht einen Gelehrten fähig, im großen Stile vor Inland und Ausland den Genius seiner Nation zu vertreten. Dazu gehört mehr: der undefinierbare Glaube einer großen Persönlichkeit, die europäische Haltung eines kultivierten Geistes, die leichte und doch nicht oberflächliche Sprache der Leute von Welt. Grimm besaß diese Eigenschaften in hohem Maße. Ihnen dankte er es, daß er die gute Gesellschaft gewann. Sein Leserkreis war über die zunächst interessierten Fachkreise hinaus das Sonntagspublikum der Matthäikirche, neben der er wohnte, die Offiziere, Beamten, Gelehrten, eine vorsichtige Auswahl aus Kunst und Schrifttum. Durch die letzten Berliner Salons des Rahelgatten Varnhagen von Ense und der Marie von Olfers schritt er wie ein Hoherpriester der klassischen, griechischen und italienischen Kunst.

Als der Student Lichtwark zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Herman Grimm, dem einflußreichsten Lehrer der Kunstgeschichte, von Rembrandts Radierungen sprach, stellte es sich heraus, so erzählt Lichtwark, „daß er sie nie gesehen hatte. Ich bewog ihn, mit mir auf das Kupferstichkabinett zu gehen, und ich werde nie den Ausspruch vergessen, in dem er seinen Eindruck zusammenfaßte: Sie haben recht,

das müßte man eigentlich auch kennen". Noch 1896 regte Grimm an, den Tempel von Olympia in der Nähe von Berlin wiederaufzurichten als Ruhmeshalle deutscher Dichter und Denker!

Grimms Wirkung erstreckte sich über die Grenzen Deutschlands. Er hatte die Sympathie auch des großen, im Grunde problemscheuen, allem Irrationalen abgeneigten angloamerikanischen Leserpublikums. Weil er sich in manchem den Engländern und Amerikanern blutsverwandt fühlte, traf er den Ton dieser Völker. Carlyles „Heroworship", die Verehrung der großen Männer, Emersons Lehre von der Souveränität des Representativeman, das Unsystematische beider Denker, die optimistische Lebensanschauung Emersons, auf den die Formung des geistigen Daseins, der Mentalität Amerikas zum guten Teil zurückgeht, schließlich auch die lose, persönliche, momentane literarische Form, in die Carlyle und Emerson ihre Ideen kleideten, in alledem erkannte Grimm Züge eigenen Wesens wieder. Er machte Emerson in Deutschland bekannt (Übersetzungen der Essays über Goethe und Shakespeare 1857) und setzte sich auch als Dichter in seinem heute noch lesenswerten Roman „Unüberwindliche Mächte" (1867) mit dem Problem „Amerika" auseinander.

Aus den romanhaften Verwickelungen, deren Fäden nach stark veralteten Rezepten geknüpft sind, lassen sich unschwer die großen gedanklichen Gegensätze herausschälen. Europa und Amerika, Aristokratie und Bürgertum, gelehrtes und weltmännisches Sein, Individualismus und Sozialismus, Goethezeit und Bismarckzeit, Vergangenheitsgefühl und Zeitbewußtsein treten sich in den Helden dieses Buches gegenüber. Wilson (nomen est odiosum!), den amerikanischen Weltweisen, läßt Grimm zu dem deutschen Grafen Artur sprechen: „Ihr habt immer, immer nur die Entwicklung eurer historischen Institute vor Augen, als verpflichtete das euch, bestimmte Wege zu gehen ... Ihr habt die Ruhe, die Freiheit, die Künste, das Verständnis;

wir einstweilen nichts als Lebenskraft und Selbstvertrauen." Grimm fühlte die scheinbar unvereinbaren Gegensätze, die sein Roman schildert, in der eigenen Brust harmonisch verschmolzen. Wie Erwin ist er ein heimlicher Graf, der seinen Titel abgelegt hat. Halb fühlte er sich als Artur, den Erben eines alten deutschen Geschlechtes, halb als Wilson, den feinen, philosophischen Sohn der Neuen Welt. Für seine vielseitige, lebendige Natur waren diese Kontraste keine „unüberwindlichen Mächte".

Vom Literarischen her nahm Grimm seine Maßstäbe für historische Erkenntnis, seine Betrachtungsweisen, von hier aus orientierte er sich Welt und Kunst gegenüber. Aus dem spezifischen Arbeitsstoff der Kunstgeschichte: den Werken der bildenden Künstler, entwickelte er nicht eine eigene Methode, er übertrug vielmehr die literarische Anschauungs- und Behandlungsart, weil einzig sie seiner Natur entsprach, auch auf die Welt der bildenden Kunst. In dieser Hinsicht bedeutet Grimms Gesamtleistung — gemessen etwa an der Jakob Burckhardts — keinen methodischen Fortschritt. Er ersetzte aber diesen Mangel dadurch, daß er überhaupt mit künstlerischen Organen an die Dinge heranging.

In seinem Aufsatz über Heinrich von Treitschkes deutsche Geschichte schreibt Grimm: „ein großer Geschichtsschreiber ist nicht denkbar, in dessen Adern nicht dichterisches Blut flösse." In seiner eigenen historiographischen Art verbinden sich Dichtung und Wahrheit. Das macht ihren besonderen Reiz aus, deutet aber zugleich Grimms Grenzen an. Er fühlte sich Treitschkes Art innerlich verwandt, wie Springer methodisch Ranke nahesteht. Schüler Rankes meinten, Treitschke sei ein bloßer Journalist, Springers Schüler glaubten das gleiche von Grimm. Diesen hätte Grimm entgegnen dürfen, daß sie bloße Gelehrte seien. Er war Gelehrter und Dichter in einer Person.

Springers Einseitigkeit hatte in seiner ausschließlich gelehrtenhaften Haltung Kunst und Künstlern gegenüber gelegen,

er blieb stets Professor. Grimms Einseitigkeit kennzeichnet sich dadurch, daß er doch mehr Dichter als Historiker war. Springers Wirkung wurde wesentlich fühlbar in Fachkreisen, in den methodischen Leistungen seiner Schüler lebt er fort. Grimms Einfluß ging in die Breite, das große Publikum hörte auf ihn. Seine Schriftstellerei war journalistisch im besten Sinne.

Grimm stammte aus der Zeit, wo jedermann in Deutschland dichtete. Und um wieviel mehr noch mußte sich ein junger Mensch zum Dichter berufen fühlen, dessen Lebensluft die literarische der Goetheperiode, der mit den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm aufgewachsen war. Gedichte, Novellen, Dramen sind Herman Grimms früheste Veröffentlichungen; bis in sein Alter glaubte er an sein poetisches Vermögen. Und doch: was er geschaffen hat, ist Bildungspoesie. Zu schwach, um sein ganzes Sein in Gluten umzuschmelzen, war Grimms poetische Anlage doch stark genug, sein gelehrtes Schrifttum von innen her zu durchleuchten und zu erwärmen. Bettina von Arnim hat bei aller Bosheit recht gehabt, wenn sie, wie Varnhagen von Ense 1854 berichtet, von Grimm gesagt hat, er „sei die Hoffart selbst, glaube in ‚Traum und Erwachen' das Höchste der Poesie erreicht zu haben, halte sich für den größten Dichter und benehme sich als solcher; da doch ihres Erachtens jenes Gedicht überaus gebildet und fein, aber auch ganz leer und wirkungslos sei, man brauche nur anzufangen es zu lesen, so höre man gleich, daß es die Langeweile anrufe, die denn auch sofort komme und zuhöre".

Grimms Novelle „Der Landschaftsmaler" (1856) bezeichnet den Übergang, sie ist das Ergebnis der ersten Beschäftigung Grimms mit Goethes Schriften zur bildenden Kunst. Um Goethe kreist sein Denken und seine Arbeit. Goethe war die höchste geistige Autorität seines Vaterhauses, Goethe bleibt die lebendige Mitte seiner geistigen Existenz. Vorlesungen über Goethe hat Grimm in einem berühmten Buch zusammengefaßt, keiner seiner Essaybände, der nicht Aufsätze über Goethe enthielte,

keine monographische Behandlung eines Künstlers des 19. Jahrhunderts, in der nicht sein Verhältnis zu Goethe berührt werde. „Die letzte Frage," heißt es z. B. in einem Böcklin-Aufsatz, „wie Böcklin zu Goethe stand, die bei einem modernen Meister nicht zu umgehen ist." Goethe war für Grimm eine Weltmacht, deren Wirkungen er in Nähe und Ferne, besonders gern in Amerika, aber auch bis nach China und Japan hin nachspürte. Zu den großen literarisch-wissenschaftlichen Plänen, die Grimm förderte, aus dem Gefühl der moralischen Verpflichtung eines Statthalters Goethes auf Erden heraus, gehörte ein deutsches, das Grimmsche ergänzendes Wörterbuch mit einem Goethe-Schiller-Herder-Wörterbuch als Vorläufer. Diese Aufgabe wollte er einer Akademie für Sprache und Geschichte anvertraut wissen in Fortspinnung von Plänen, die von Jakob Grimm über Ranke zu Scherer und Du Bois-Reymond führten. Seine Beschäftigung mit moderner ausländischer Literatur stand auch unter dem Zeichen, die Jünger Goethes in aller Welt zu grüßen. So galt sein besonderes Interesse Carlyle, Emerson, Manzoni, die ihren Ländern Goethe erschlossen hatten.

Wer sich die Mühe macht, die Inhaltsverzeichnisse der Essaybände Grimms durchzusehen, wird finden, daß die Aufsätze über literarische Gegenstände denen über künstlerische Themen die Wage halten. Die fünf größten Männer, die Grimm einmal zu einem geistigen Sternbild, das uns allen voranleuchten soll, zusammenstellt, sind Dichter: David, Homer, Dante, Shakespeare, Goethe. Seine Phantasie kannte keine höhere Ehrung — auch für einen großen Maler nicht — als die Versetzung unter die Poeten. „Zu den Dichtern rechne ich Raphael. Weniger zu den Malern und Bildhauern, die sonst als große Künstler vor und nach und mit ihm gearbeitet haben. Die Dichter nehmen ihn als einen Mitlebenden in die Mitte." Dieser zunächst verblüffende Ausspruch Grimms aus dem großen Aufsatz über „Raphael als Weltmacht" enthält mehr als ein geistvolles Paradoxon. Er drückt eine fundamentale Überzeugung Grimms

bildlich aus: das Gefühl von der Zusammengehörigkeit von Kunst und Literatur. In anderem Sinne freilich, als Springer es meinte, wenn er aus methodischen Gründen auf die Literatur als Quelle für künstlerische Darstellungen, als Schatzkammer der Motive, als Nahrung der Künstlerphantasie hinwies. Grimm dachte an das lebendige Verschwistertsein poetischen und dichterischen Geistes in den großen Persönlichkeiten. Er war darin wirklich ganz Deutscher, daß er den bildenden Künsten nur von der Ausdrucksseite her näherkam, ihre Geschichte war ihm „Geschichte der nationalen bildenden Phantasie". Anders ausgedrückt: Kunst sprach zu ihm nur, soweit sie in irgendeinem Sinne illustrativ war. Ein rein sensualistisches Verhältnis zu Kunstwerken, wie Burckhardt es besaß, hat Grimm nicht gekannt. Daher seine Vorliebe für die Malerpoeten, für die Erzähler, Dichter, Prediger, Träumer unter den Männern des Pinsels. Daher seine mit der Neigung der Zeit zusammentreffende Interessiertheit an der Historienmalerei und daher schließlich die Unsicherheit seines künstlerischen Urteils. Cornelius ist der einzige Künstler des 19. Jahrhunderts, den Grimm einer eingehenden Darstellung gewürdigt hat, ihm eignete er auch seinen „Michelangelo" zu.

Wenn es Grimm hoch angerechnet werden muß, daß er in den achtziger Jahren als einer der ersten Vorurteilslosigkeit und mitfühlende Phantasie genug besaß, um die Autorität seiner Person für Arnold Böcklin einzusetzen, so darf doch auch nicht verschwiegen werden, daß mit eben dieser literarischen Beziehung Grimms zur bildenden Kunst aufs engste zusammenhängt seine Überschätzung Gustav Spangenbergs, Friedrich Gesellschaps, Eugène Burnands und Wiertz'. Wie die meisten Gebildeten seiner Generation fragte er in der Kunst zunächst nach dem Was, dann erst nach dem Wie. Die Kunstsammlung in Deutschland, die eine solche typische literarische Einstellung ihres Besitzers und Schöpfers am klarsten widerspiegelt, ist die Galerie des Grafen Schack in München. Der erste Auftrag, den Schack

vergab, fiel dem Hauptmeister literarischer Malerei, Bonaventura Genelli, zu.

Als Literat sah und wertete Grimm Kunstwerke, als Literat beschrieb er sie auch. Seine Bildanalysen wuchsen aus der Stimmung heraus: „Träumereien, die sich in der Betrachtung des Werkes immer wieder aufdrängten." Das Auge hat nicht die Führung in diesen Beschreibungen, sondern die nachfühlende Phantasie des Betrachters. Dabei darf freilich eins nicht vergessen werden: Grimms erste kunsthistoriographische Arbeiten entstanden noch vor der Periode der photographischen Illustration. Sie bedurften der literarischen Form der Bildbeschreibung, da diese die Anschauung ersetzen, nicht nur ergänzen und leiten mußte. An einem Beispiel mag der Gegensatz zwischen literarischer und bildnerischer Beschreibung wenigstens angedeutet werden. In seinem „Raphael" spricht Grimm über den Karton „Petri Fischzug": „wunderbar ist, was Raphael mit der bloßen Zeichnung hier geleistet hat; er läßt den See unter Gewölken sich ausspannen, die in der Ferne sich verlieren, und erweckt ein Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit in uns. Wenn wir abends über ein Feld sehen, in dem wir fremd sind, und ein paar Vögel kommen herangeflogen, bis sie über unser Haupt hinweg in die Gipfel der Bäume sich einsenken, steigen Gedanken an Heimat und Abende auf, wo man mit den Blicken einmal irgend etwas so suchte, das nirgends zu finden ist. Die Worte kehren uns in die Gedanken zurück: Jeder Vogel hat sein Nest, aber des Menschen Sohn hat nicht, da er sein Haupt hinlege."

Mit diesem Lyrismus vergleiche man den Formalismus in der den gleichen Bildausschnitt behandelnden Beschreibung Heinrich Wölfflins, des Nachfolgers Grimms auf dem kunsthistorischen Lehrstuhl Berlins. „Auch die Landschaftslinien sind in bestimmter Absicht geführt. Der Uferrand folgt genau der aufsteigenden Gruppenkontur, dann wird der Horizont frei, und erst über Christus hebt sich wieder ein Hügelzug. Die Land-

schaft markiert die wichtige Cäsur in der Komposition. Früher gab man Bäume und Hügel und Täler, und glaubte, je mehr, desto besser, jetzt übernimmt die Landschaft die gleiche Verpflichtung wie auch die Architektur, sie wird den Figuren dienstbar. Sogar die Vögel, die sonst willkürlich in der Luft herumschießen, nehmen sekundierend die Hauptbewegung auf: der Zug, der aus der Tiefe kommt, senkt sich gerade da, wo die Cäsur liegt, und selbst der Wind muß die Gesamtbewegung verstärken helfen." Der ganze Unterschied einer literarischen und einer optischen Bildinterpretation, einer auf den Stimmungsgehalt und einer auf die künstlerische Form gestellten Betrachtungsweise, die Entwicklung des kunstgeschichtlichen Sehens in zwei Generationen läßt sich aus dem Gegensatz dieser beiden Bildbeschreibungen ablesen.

Daß Fragen des literarischen Stils Grimm sehr ernsthaft beschäftigt haben, ist selbstverständlich bei seiner Anlage und seiner Herkunft aus den literarisch anspruchsvollsten Kreisen Deutschlands. Als Ideal hat ihm der große Stil der Historiographen vorgeschwebt: die Art, wie Cäsar, Tacitus, Macaulay u. a. Geschichte erzählen. „Ihre ersten Worte suchen den Leser fest auf den Boden zu stellen, auf dem alles Folgende sich abspielt." Diese Worte Grimms stehen in einem Aufsatz über Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin und beziehen sich auf den von Grimm bewunderten Anfang des Werbebriefes Bismarcks an Herrn von Puttkamer vom Jahre 1846: „Ich beginne dieses Schreiben damit, daß ich Ihnen von vorneherein seinen Inhalt bezeichne; es ist eine Bitte um das Höchste, was Sie auf dieser Welt zu vergeben haben, um die Hand Ihrer Fräulein Tochter." Das Raphael-Buch Grimms hebt im Sinne der von ihm bezeichneten Stilregel mit einigen abgerissenen Sätzen an, in denen der Gesamtinhalt des Werkes gleichsam dem Leser vorweg in kürzester Form zugerufen wird. „Von Raphael werden die Menschen immer wissen wollen. Von dem jungen, schönen Maler, der alle anderen übertraf. Der früh sterben mußte. Dessen Tod

ganz Rom betrauerte. Wenn die Werke Raphaels einmal verloren sind, sein Name wird eingenistet bleiben in das Gedächtnis der Menschen."

Justus Möser hat einmal, in dem Aufsatz über das Kunstgefühl, von einem Weinhändler sehr hübsch gesagt, es käme darauf an, „wieviel einer Tangenten hätte und ob sie richtig wären". Herman Grimm hatte weniger Tangenten zum goldnen Zauberkreis der Kunst als etwa Burckhardt, aber auch seine Tangenten waren künstlerischer Natur. Wie seine Grundhaltung und sein Stil war auch seine Methode die eines Literaten, eines verkappten Poeten, nicht die eines philologisch geschulten Historikers. Unter „Methode" verstand Grimm „die Kunst, geistige Zentralpunkte zu finden, um die herum der unendliche Vorrat zusammenhangloser Nachrichten als um scheinbare Mitten nun sich herumlegt, so daß der Anschein providentieller Bewegungen entsteht". Der geistige Zentralpunkt, um den Grimm sein gesamtes kunstgeschichtliches Forschen gruppierte, auf den hin er es orientierte, war der Begriff des Helden. Seine Geschichtsbetrachtung ist bestimmt vom Willen zur Heroisierung. Die Grundstimmung, die Grimm zur Historiographie treibt, ist weniger die wissenschaftliche Neugier, der Erkenntnisdrang, als der Enthusiasmus einer schwärmerischen Seele. Wenn die Rede auf die großen Männer kommt, hebt sie sich zu weihevollem Schwunge, steigert sie sich zu feierlichem Pathos, steht sie auch der Sentimentalität und bloßen Gefühlsseligkeit nicht fern. „Mit dem Wort ‚groß' gießen wir die Weihe irdischer Unverletzlichkeit über die Lieblinge unserer Phantasie aus", sagt Grimm gelegentlich eines Aufsatzes über den größten Mann, der sein Zeitgenosse war: über Bismarck. Seine Riesengestalt überwachte den Ausgang des Jahrhunderts, an dessen Toren Goethe gestanden hatte.

Grimms geschichtliches Denken gründet sich auf dichterische Konzeptionen, die sich bis in seine Jugendtage zurückverfolgen lassen. Er schildert — sowohl in den Vorlesungen über Raphael,

die sein persönlichstes Buch geworden sind, als auch in den autobiographischen „einleitenden Bemerkungen" zu den „Fragmenten" — die romantisch-dichterische Jugendstimmung, in der ihm die ersten Ahnungen geschichtlichen Lebens dämmerten. „Eine unwiederbringliche Vergangenheit lockte mich an, die Erforschung uranfänglicher, heroischer Zeiten erschien als das edelste Ziel der Wissenschaft, die Menschen waren anfangs größer und stärker und sprachen mit den Überirdischen." Von den Helden der Geschichte träumte die junge Phantasie wie von einem fast ausgestorbenen Riesengeschlechte, und es bildete sich die Vorstellung, daß im Grunde nur der Dichter von solchen Fabelwesen künden könne.

„Der Zufall führte mir die Gedanken zu, die sich in mir zu etwas verdichteten, das literarische Gestalt annahm. Es bildete sich in mir der Glaube, daß die ‚Geschichte der Völker' als eine nie abbrechende einheitliche Bewegung verlaufe, von ineinandergreifenden Wirkungen geistiger und tätlicher Art ausgehend, fortgeführt von die übrige Menschheit überragenden einzelnen Männern, welche jedoch des Volkes bedürfen, um sich ein Echo ihrer eigenen Gedanken und einen Antrieb zum Handeln zu gewinnen. Ferner ging mein Glaube dahin, alle Nachrichten über diese Menschen außerordentlicher Art ließen sich nicht allein in Form ausreichender Berichte fortpflanzen, sondern es müsse die letzte Wahrheit in betreff ‚großer Männer' von Künstlern hohen Ranges weitergegeben werden." „Wohl dem," heißt es ein anderes Mal, „dem Natur und Neigung früh schon einen der großen Männer der Menschheit als Gegenstand der Verehrung und Nachforschung nahegebracht hat."

Der erste Künstler, von dessen Werken der junge Grimm die tiefsten, sein ganzes Leben hindurch anhaltenden Eindrücke empfing, war Raphael. „Raphael ist mir zuerst in vier Madonnen entgegengetreten, die ich von Kind auf vor Augen gehabt habe. Im Zimmer meines Vaters hing Müllers Stich der Dresdner Madonna, auf die er selbst noch subskribiert hatte, bei meiner

Mutter die Belle jardinière von Desnoyers, die Jungfrau im Grünen von Agricola und die Madonna della Sedia, wiederum von Desnoyers. Ich sah die Bilder an als etwas, ohne das die Welt nicht zu denken sei, und sie haben sich mir so tief eingeprägt, daß, wenn eines von ihnen genannt wird, mir nicht das Original, sondern der Stich zuerst vor die Seele tritt. — Rechne ich zusammen, was in den Wohnungen unserer Freunde an Werken Raphaels in Stichen zu finden war, so kann ich behaupten, daß ich im Anblicke seiner gesamten Tätigkeit aufgewachsen sei.“ Wie in Justis Elternhause wuchsen im Grimmschen die Kinder, ohne sich dessen bewußt zu werden, in die Bildungswelt jener geistigen Gesellschaft hinein, deren Humanität auf den Pfeilern der klassischen antiken Weltliteratur und der klassischen italienischen Malerei ruhte. An den Wänden des kunsthistorischen Hörsaals der Universität Berlin erinnern die Stiche Volpatos nach Raphaels vatikanischen Wandgemälden, die Ernst Curtius lange Jahre um sich gehabt hat, die studierende Jugend noch heute an die Generationen ihrer Groß- und Urgroßväter, die ihre ersten Vorstellungen von Kunst an den reinen, kühlen, graphischen Blättern nach Meisterwerken der klassischen Kunst gebildet haben.

Grimm ist — im Gegensatz zu Justis selbständigerer Natur — nie aus dem Zauberkreis dieser Anschauungen herausgetreten. Wir sehen uns in seinem kunsthistorischen Lebenswerk vergeblich nach älterer deutscher Kunst um. Auf die Werke Dürers, Holbeins, Grünewalds, auf das Mittelalter, auch auf Rembrandt und Rubens antwortete sein Inneres nicht allzu warm. Er griff sich aus der Weltgeschichte eine kleine Zahl von Ausnahmenaturen heraus, zu denen er immer wieder zurückkehrte. Sie umkreiste seine Forschung immer von neuem, ihnen galt seine ganze Liebe. Es sind: Homer, Goethe, Raphael, Michelangelo und Bismarck. Grimm selbst hat das Erwachen der biographischen Neigungen in ihm außer mit dem Instinkt zur Heroenverehrung auch mit einer geistigen Strömung der Zeit,

in der seine ersten Bücher entstanden, in Zusammenhang gebracht. Die Biographik ist die literarische Lieblingsform der individualistisch-aristokratischen Zeiten. Jede irgendwie der Entdeckung des Menschen leidenschaftlich zugewandte Periode bringt wissenschaftliche Analysen großer Individuen hervor. So das egozentrische klassische Altertum, so die ruhmbegierige italienische Renaissance, so auch das heldengläubige 19. Jahrhundert. Das Erscheinen der von Ernst Guhl herausgegebenen Künstlerbriefe (1853 bis 1856), einige Jahre noch vor Burckhardts „Kultur der Renaissance", lenkte die Augen der Kunsthistoriker wieder einmal auf die biographische Charakteristik. „Das naive Detail eines bedeutenden Lebens", so drückt sich Goethe bei der Lektüre des Benvenuto Cellini aus, gab diesen Briefen den individuellen Reiz, nach dem man verlangte. „Persönlicher Zusammenhang der Werke und ihrer Urheber wurde sichtbar. Man las, wie die großen Künstler gedacht hatten, wie das Leben sie erzog und formte, wie ihre Werke sich als Produkte ihrer Existenz erklären ließen. Raphael und Michelangelo wurden zu Persönlichkeiten." So bereitete Guhls Quellenpublikation den Biographien von Grimm, Thausing, Springer und Justi in Fachkreisen wie im großen Publikum, wo die psychologische Neugierde ja nie ausstirbt, den Weg.

Für Grimm ist die Heldenbiographie das einzig lohnende kunsthistoriographische Thema. „Von dem, was die Geschichte der Zeiten schuf, sind die self-made großen Männer als das dauernd Wichtige übriggeblieben ... Aller Zukunft wird immer wieder die Aufgabe sich bieten, die Zustände zu beschreiben, aus denen die Umgestalter des großen Daseins hervorgingen, die Hindernisse zu ergründen, die sie überwältigten oder denen sie erlagen; das Dunkel, das nach ihnen eintrat, das Licht, das sie angezündet, zu durchdringen, und was an Vorurteilen oder an Vernichtung ihrem Geiste entfloß, aufzusuchen und zu erklären." In einer Glanzzeit des malerischen Figurenbildes, in einer Periode des großen Geschehens, wo die Nation nach Taten

und Helden auch in der Kunst Verlangen trug, wurde Grimm einer der Meister des kunsthistoriographischen Figurenbildes.

Die Biographik verlangt besondere Gaben. Wer literarische Bildnisse heroischen Stiles schaffen will, muß mitbringen: Achtung vor dem Außerordentlichen und Blick für das Charakteristische individueller Erscheinungen. Ehrfurcht vor dem Geheimnis der in den menschlichen Ausnahmenaturen waltenden genialen Kräfte muß sich verbinden mit Freiheit des Urteils über Held und Leistung. Wer nur im Besitz enthusiastischer Sympathie an eine solche Aufgabe herantritt, verliert sich in Hymnik und Apologetik. Wem einzig und allein das kritische Vermögen, das Auge für Schwächen eignet, wird leicht zum Karikaturisten, zum bloßen Seelenzergliederer oder zum Registrator des Menschlich-Allzumenschlichen. Mit dem in die Tiefe der Seele dringenden analytischen Blick des Biographen allein ist es aber noch nicht getan. Seine Arbeit verlangt Erstreckung auch in die andere Dimension, in die Breite des Lebens. Das geschichtliche Gesichtsfeld des Biographen muß so umfassend sein wie das Quellgebiet, aus dem die von ihm dargestellte große Persönlichkeit ihre schöpferischen Kräfte speist. Die Fülle der Fragestellungen muß der Vielseitigkeit der künstlerischen Erlebnisse des Helden entsprechen, die Methodik des Geschichtsschreibers soll so beweglich und anpassungsfähig sein, wie die Absichten, Strebungen und Gemütszustände des Modells variabel sind. Nicht das bloße Aufsuchen äußerer Lebensumstände, nicht die bloße Feststellung einzelner Beziehungen zwischen dem Künstler und seinen Werken oder zwischen einzelnen Teilen der künstlerischen Erscheinungen kann das Ziel der großen monographischen Behandlung sein. Vielmehr: die genetische Erklärung des Kunstwerkes auf psychologisch zwingende Weise, die Analyse der Gesamtlage des Bewußtseins, dem die Leistung entspringt, die Aufdeckung des Anteils, den der Schaffensprozeß an den durch ihn bedingten Formen hat, das bildet ihren Inhalt. Je größer nun aber die künstlerische Persönlichkeit, um so

mehr entzieht sie sich jeder im engeren Sinne wissenschaftlichen Analyse. Das Inkommensurable des Genies erschließt sich nur der Intuition. Gerade das, was die großen Meister „groß" macht, ist mit rationalen Methoden und Mitteln nicht zu fassen. Hier werden die höchsten Ansprüche an den Biographen gestellt und von ihm Eigenschaften des Dichters verlangt. Wie letzte mathematische Aufgaben sich nur mit Hilfe der Phantasie lösen lassen, so auch die letzten und feinsten psychographischen Probleme.

Grimm brachte die dichterische Anlage, die Gabe, Menschen zu erkennen und Menschen darzustellen, an die biographischen Arbeiten heran. Ihn hielt ein richtiger Instinkt in diesem Kreis literarischer Aufgaben zeitlebens fest. Er erlebte noch die Milieutheorie Taines, der das Wesen auch der großen Persönlichkeiten aus einer Fülle einzelner Einflüsse, aus sozialen, wirtschaftlichen, geistigen, gesellschaftlichen, klimatischen, rassehaften und anderen Faktoren restlos aufzubauen sich vermaß. Diese Methode hatte die Dichternaturen gegen sich. Wildenbruchs Nachruf auf Grimm spielt auf solche geistesgeschichtlichen Kämpfe an, wenn es in ihm heißt: „wenn Sie wieder unter die Milieupropheten zurückkommen, dann sagen Sie ihnen ... daß es nicht wahr ist, wenn man behauptet, daß die Menge und die Masse aus sich heraus die Dinge vollbringt, sondern daß sie immer wartet und hofft, bis daß der nötige Eine kommt, der sie aus dem glotzenden Haufen in einen großen, einheitlichen und starken Körper verwandelt. Und diese Gedanken und Empfindungen sind es, die den Mann da ... ein Leben lang begleitet haben, erfüllt und erwärmt."

Grimms Methode ist individualisierend und die Phänomene isolierend. Nicht nur, daß er aus dem unendlichen Reichtum geschichtlicher Erscheinungen die wenigen Ausnahmenaturen, die seinen Enthusiasmus entzündeten, herausgriff, er isolierte auch in der monographischen Behandlung dieser Heldengestalten die Figur gegenüber ihrer Zeit. Mehr sogar, als sich vom Standpunkte der Geschichtswissenschaft vertreten ließ. Er

setzte die Akzente mit dem Recht des Literaten. Die „große Kunst der Hintergründe" (H. v. Hofmannsthal) — Justis Meisterschaft hat sich in ihr bewährt! — sie war Grimm nicht gegeben. Es handelt sich hier um eine nicht ungefährliche Ökonomie seines Denkens. Reinhold Steig erzählt, daß Grimm, je älter er wurde, desto mehr darauf ausging, „die Vielheit der ihm historisch bekannten Tatsachen geistig zu bezwingen und von wenigen Gesichtspunkten aus zu beherrschen . . . Von dem Hauptwerke eines großen Mannes sei bei seiner Lebensbetrachtung auszugehen, alles Frühere und Spätere aber als untergeordnet anzugliedern und so rasch als möglich abzutun. Für geschlossene Zeitläufte hätten allein die in ihnen entscheidenden Männer, für ganze Perioden der Weltgeschichte die allergrößten Männer einzutreten". Dieses Ausleseverfahren fälscht das Bild der Wirklichkeit zugunsten gewisser starker dichterischer Wirkungen. Grimm vertrat einen wissenschaftlichen Aristokratismus. Er wollte nur auf den Königswegen der Methode schreiten, nur in der exklusivsten Gesellschaft der Vergangenheit verkehren, sich gleichsam eine Tribuna des Geistes bauen. Das sind aber im Grunde Wissenschaftsideale des 18. Jahrhunderts.

Noch nach einer anderen Seite hin zwingt die Grimmsche Art der Biographie zur Kritik. Seine romantisch-enthusiastische Natur hat ihm den Blick getrübt. Der panegyrische Ton durchkreuzt die pragmatisch-biographische Darstellung. Grimm ist, ohne es zu wollen, der Schutzgeist jenes neuromantischen Heroenkultus geworden, dem die Genieapotheosen Henry Thodes ihre Entstehung verdanken. Aus der Stoffülle und den Tatsachenmassen ein großes Schicksal von symbolischer Bedeutung erstehen zu lassen, das war Grimms eingleisiger Natur versagt. Dazu bedurfte es der tieferen, stilleren und doch auch innerlich reicheren Menschlichkeit Carl Justis.

Letzten Endes war Grimm eine rhetorische Begabung. Die Vorlesung — für Justi eine Marter — bedeutete für Grimm die

ihm gemäße Ausdrucksform. Sie gewährte seinem mitteilungsbedürftigen Wesen die fast tägliche Aussprachemöglichkeit vor dem empfänglichsten Publikum, vor der studentischen Jugend. Nicht im pädagogischen Dialog des Seminars, im Monolog des Kollegs gab Grimm sein Bestes. Der leichte Ton der literarischen Plauderei der klassisch gebildeten Gesellschaft und eine zuzeiten ins Pathetische und Sentimentale ausgleitende leidenschaftliche Anteilnahme an den großen Kunstwerken verbanden sich in seinem Sprechstil zu persönlicher starker Wirkung. Auch seine Schreibweise steht unter dem Zeichen des gesprochenen Wortes. Aus Vorlesungen entstand der Goethe, Vorlesungen liegen der Form der dritten und der folgenden Auflagen des Raphael-Buches zugrunde. Seine im Laufe von fünfzig Semestern in Berlin über literarische Gegenstände gehaltenen Kollegs zu einer „Geschichte des geistigen Wachstums der Deutschen" zu gestalten, war einer der letzten Lieblingsgedanken Grimms. Aus der Gabe und Neigung zum Sprechen erklärte sich auch, daß ihm als höchste Leistung biographischer Natur schließlich nicht mehr das Buch vor Augen stand, sondern das lebendige Wort „in Verbindung mit Schattenwürfen des Skioptikons". Er hat die modernen Reproduktions- und Illustrationsverfahren willkommen geheißen im Gegensatz zu Justis Abscheu vor jeder mechanischen Bildwiedergabe, weil sie seine rhetorischen Wirkungen unterstützten. Justi brauchte die Einsamkeit seines Zimmers, um mit der Feder in der Hand „beredt" zu werden, Grimms Darstellungsfähigkeit entzündete sich, Kunstwerke interpretierend, vor dem Auditorium.

Über „die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch das Skioptikon" hat Grimm in der Nationalzeitung (1892) ausführlich berichtet. „Der Lichtbildapparat" — darin sah Grimm seinen wesentlichsten Vorzug — „machte es möglich, eine sichere Scheidungslinie zwischen dem die Seele menschlich Ergreifenden und dem bloß kunsthistorisch Interessanten zu ziehen." In einem Briefe aus dem Jahre 1894

schreibt Lichtwark, daß er Grimm besucht habe. „Ich fand ihn frühstücken in Gesellschaft eines Sonnenstrahls und seines Kanarienvogels ... Freitag soll ich in die Vorlesung kommen, dann will mir Grimm seine Apparate vorführen, mit denen er beim Vortrag die Kunstwerke, von denen die Rede ist, an die Wand wirft." Heute, ein Menschenalter später, sind wir eher geneigt, die Fehlerquellen des Skioptikons als seine Vorzüge zu erkennen und vor einer Verbildung des Auges durch das Studium nach Lichtbildern zu warnen. —

Grimm fühlte sich mit der Ausnutzung der methodischen Vorzüge, die die modernen Demonstrationsmöglichkeiten gewährten, ferner mit seiner stark gefühlsmäßig betonten Erklärungskunst und schließlich mit der Betonung des Literarisch-kulturgeschichtlichen in seinen Vorlesungen und Büchern auf einem akademischen Vorposten. Er kannte die Angriffe aus dem „antiquarischen" Lager der Kunstwissenschaft, wo man die von der Anschauung und Empfindung relativ losgelöste Arbeit an Oeuvre-Katalogen, die Fundberichte und Attributionen als die einzig wissenschaftlichen Leistungen des Kunsthistorikers betrachtete. Demgegenüber betonte er aber mit Selbstgefühl, daß es auch Lehrer geben müsse, „die in erster Linie auf die Schönheit und Größe der dargestellten Ideen und Gestalten hinweisen und der aufwachsenden Generation von der Mission der großen Künstler im fortschreitenden Leben der Völker reden".

In der Jugend die Empfindung für Größe und Geschichte der nationalen Phantasie zu wecken, das hielt Grimm für die vornehmste Aufgabe des akademischen Lehrers der Kunstgeschichte, dann kam für ihn erst die Wissensübermittelung. Das Leben der großen Männer, an denen sein Herz hing, betrachtete Grimm nicht als abgeschlossene, der historischen Erkenntnis sich erschließende Komplexe von geschichtlichen Tatsachen, vielmehr als ein Lebendiges, als eine fortwirkende Macht. Grimms dichterische Phantasie rief ihm die Helden greifbar-anschaulich vor Augen. Mit dieser erhabenen Auslese von Menschen verband

ihn eine den Wechsel der Zeiten überdauernde Geistesfreundschaft. „Große Männer nehmen in uns immer neue Gestalt an", sagte Grimm in einem Rückblick auf die Rolle, die Bismarck in seinem Leben gespielt hatte. Sein starkes Gegenwartsgefühl, aus dem Anteil an politischen, literarischen, künstlerischen Tagesereignissen oft leidenschaftlich herausbrechend, stellte ihn immer wieder vor die Frage, was die Vergangenheit für die Gegenwart bedeute. Er suchte die Geschichte an die bewegenden Gedanken der Zeit anzuknüpfen. Dadurch bestimmten sich seine Fragestellungen und Zielsetzungen, hier lagen Schwächen und Stärken seiner Einseitigkeit. Von dieser Einstellung aus kam Grimm aber auch zu den bleibenden, großartigen Perspektiven, die sein künstlerisch-wissenschaftliches Arbeiten ihm erschloß. So zu dem Kapitel „Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten", das in der zweiten Auflage des Raphael-Buches (1886) an der Spitze des Ganzen stand, von der dritten Auflage (1896) an den Abschluß der Monographie bildete, und zu dem „Fragment": „Raphael als Weltmacht". „Nicht um seine verrauschten Erlebnisse handelt es sich heute, sondern um das Gesamtgefühl, das seine Persönlichkeit der heute lebenden Menschheit einflößt." Grimms Verdienst bleibt es, den Wandel der Urteile der Generationen über einen großen Künstler und in diesem Stellungswechsel die Entwicklung des höheren Kunstgefühls an einem Musterbeispiel verfolgt zu haben. Er tat den Schritt vom Figurenbild zum Mythus. Untersuchungen dieser Art über die Geschichte der Wirkung großer Bildner stehen auch heute — abgesehen von den Arbeiten Hothos und Josef Gantners — größtenteils noch aus.

Grimms Beiträge zur Mythologie der großen Männer sind die reifsten und originellsten Gaben, die wir seiner literarisch-ästhetischen Grundanlage danken. In den autobiographischen einleitenden Bemerkungen zu den „Fragmenten" streift Grimm die Formung, die die großen Figuren der Weltgeschichte durch die sagenbildende Volksseele unablässig erfahren. In den Helden

der Ilias oder des Nibelungenliedes, in Shakespeares Königsgestalten und in Goethes Iphigenie und Faust erblickt er Urbegriffe nationaler Traumwelten, Wiederbelebungen von ewigen Gefühlen und Idealen der Völker, denen die Dichter, „unbewußt das Längstvergangene wiederentdeckend", historische Namen beilegten. „Einmal haben sie gelebt! Diese Ausgeburten dichterischer Phantasie scheinen mir heute noch mitten in die lebenden Völker hineinzugehören, als Teile von ihnen. Es wird ihnen der Anschein in ehemalige Jahre fallenden Daseins nur aufgedrängt."

Grimms Überzeugung war, daß auch die großen Künstler: Raphael, Michelangelo und andere in diese Reihe mythisch werdender Urgestalten allmählich einrücken würden, teilweise auch schon eingerückt seien; ein Prozeß, den das wissenschaftliche Denken allein zu erfassen keine Mittel besitzt, der sich vielmehr ganz nur dem erschließt, der gleich dem Dichter am Busen der still und stetig schaffenden Volksphantasie ruht. „Ich halte die Vermischung von aktenmäßig sicher Berichtetem, scheinbar Tatsächlichem mit dem der offenbar freiwaltenden Phantasiearbeit der Völker Entsprungenen, die ich mir auch Geschichte zu nennen erlaube, für keine Gedankenspielerei. Ich bin überzeugt, es werde diese meine Auffassung historisch-dichterischer Charaktere um sich greifen und möchte Rechenschaft ablegen darüber. Vielleicht tue ich damit etwas, das mir den Dank später geborener junger Leute einbringt." —

Jedesmal, wenn die Kunstforschung in Gefahr ist, sich allzu tief in die Künstlergeschichte, die stets ein starkes menschliches Interesse für sich haben wird, zu verlieren, reißt eine starke Hand sie zurück auf den Weg der eigentlichen Kunstgeschichte, zu den sachlichen Problemen. Winckelmann schuf im 18. Jahrhundert zuerst einen solchen Ausgleich zwischen Künstler- und Stilgeschichte. Burckhardt behandelte im 19. Jahrhundert die Kunstgeschichte „nach Aufgaben" und führte sie damit wieder zur Selbstbesinnung auf die eigentlichen künstlerischen Inhalte

der großen schöpferischen Leistungen und Perioden. Die Reaktion auf Grimms poetisierende, ja mythologisierende Künstlerbiographik erfolgte in den formalanalytischen Arbeiten seines Amtsnachfolgers Heinrich Wölfflin. Grimm fragt immer wieder nach Michelangelo und Raphael, Wölfflin untersucht „die klassische Kunst", als vollentwickeltes Stilphänomen der italienischen Renaissance. Grimm ordnet den geschichtlichen Stoff nach Persönlichkeiten, Wölfflin — im systematischen Teil seines Buches — nach Begriffen. Dort führt der Weg zu den großen Namen, als zu den Elementen, auf denen die höhere Bildung des menschlichen Geistes beruht, hier zu einer „Kunstgeschichte ohne Namen", die in klaren und geordneten Begriffen die „Geschichte des künstlerischen Sehens" des europäischen Menschen ablesen läßt. Die Kunsthistorie kann weder auf die eine noch auf die andere Grundform historiographischer Behandlung verzichten. Sie sind ihr gleichermaßen lebensnotwendig. Nur von beiden Seiten läßt sich eine wirklich einigermaßen erschöpfende wissenschaftliche „Ansicht" künstlerischer Dinge gewinnen.

Heute bildet sich — zunächst und am deutlichsten auf dem Gebiete der Literatur- und Philosophiegeschichte — ein neuer Begriff der Heldengeschichte. Sie läßt das individualpsychologische Moment, das leibhaft Persönliche zurücktreten hinter dem symbolischen Gehalt heroischer Existenzen. Burckhardts Wesens- und Begriffsbestimmungen historischer Größe, Diltheys vergeistigte und vergeistigende Psychologie und Typologie künstlerischer Schaffensprozesse, Nietzsches Da-Sein als Seher und Sager, sie hatten die Wege bereitet zum Wiedergewahrwerden des Großen. Der Sinn für das Unbedingte, Wesenhafte, Ursprüngliche, Werthaltige der wahrhaft großen Dichter, Denker, Bildner, Täter erwacht wieder, ein Empfindungsvermögen, das der Historismus, da er nur das Bedingende, das Abgeleitete, das Mittelbare, das Milieuhaltige, das Fließende erfaßte, gelähmt hatte. In einer Welt, die entgottet ist, in der der mittelmäßige

Mensch zum Maß aller Dinge zu werden droht, hat die Errichtung heroischer Sinnbilder der lebendigen, die Welt gestaltenden Kräfte nicht nur ihr Recht, sie wird zur Pflicht. Unter Führung des Dichters, in dem sich der Sinn der Zeiten und Gestalten offenbart, haben Wesen, Schicksal und Mythus Shakespeares und Goethes, Kleists, Nietzsches und Napoleons bereits ihre Deuter gefunden. Das erste kunstgeschichtliche Buch, das aus dieser neuen geistigen Haltung entstand, ist — so erfüllt sich Herman Grimms Prophezeiung — wiederum ein Raphael!

2

Ludwig Justi pflegt den Besuchern seiner Bibliothek mit berechtigtem Stolz einige Reihen gesondert aufgestellter, schön gebundener Bücher zu zeigen. Sie alle sind von Mitgliedern der Familie Justi geschrieben. Liebe zu Büchern, Wissen um Bücher, Produktion von Büchern sind Erbgüter dieses alten Gelehrtengeschlechtes, aus dem die deutschen Fakultäten so viele gute Köpfe sich geholt haben. Unter Bücherschätzen ist auch Carl Justi aufgewachsen. Die kostbare Bibliothek des Großvaters stillte nicht nur den Lesehunger des Jungen, sie machte ihn auch zum frühen Liebhaber des schönen Buches. Er blieb es bis ins Alter hinein. „Er erzählte mir einmal," berichtet der Neffe, „daß er jetzt den Horaz in einer entzückenden Ausgabe des 18. Jahrhunderts läse, aber seine philologischen Kollegen dürften das nicht wissen, da der Text so schlecht sei."

Von seinem Verhältnis zum Buch aus läßt sich Justis Gelehrteneigenart und Forschungsweise am leichtesten begreifen. Lesen und Schreiben zog er dem Hören und Reden vor. Der Schreibtisch, an dem in langer, zäher Arbeit die Bände seiner Meisterwerke entstanden, war ihm lieber als Kanzel und Katheder. — Carl Justi hat nicht zu den großen Lehrern, wohl aber zu den großen Gelehrten gehört. Das Forschen, nicht das Beibringen war seine Stärke. Es bleibt ein Ruhmesblatt in der

Geschichte der deutschen Universitäten des 19. Jahrhunderts, bei ihrer Berufungspolitik das Pädagogische nicht überschätzt zu haben. Justi hatte sich allerlei Methoden ausgedacht, um die Studenten abzuschrecken; aber man verschwor sich, um ihn zu Übungen zu bewegen. Seine Vorlesungs- und Seminartätigkeit hat Justi, wohl auch deshalb, weil er kein anziehender Redner war, als einen Galeerendienst betrachtet, von dem er so rasch wie möglich in die gedankenreiche Einsamkeit seines Junggesellenzimmers flüchtete. Hier stapelte er, ein unersättlicher Leser, die Berge des Wissens auf, hier bildete er, ein unermüdlich Schreibender, seinen klassischen Prosastil aus.

Einen Einblick in die pedantische Selbstzucht des Mannes, dessen Leben nur die Wissenschaft ausgefüllt hat, gewährt der schriftliche Nachlaß. Durch Jahrzehnte hindurch hat Justi auf Blättern, die je einen Monat umfassen, in seiner winzigen Schrift über jede Stunde des Tages Rechenschaft abgelegt. Um sechs Uhr früh gewöhnlich beginnt der Stundennachweis mit den Notizen über die gewohnte Morgenlektüre. Die klassische Weltliteratur, Philosophie, Dichtung, von der Antike bis zu Schopenhauer, zieht vorüber. In diesen Stunden pflückte Justi in den Gärten der großen Literatur ganze Sträuße von Zitaten, deren meisterliche Verwendung zu seinen charakteristischen literarischen Gepflogenheiten gehörte. Wie Burckhardts Bücher sind auch die Justis bei Sonne entstanden: Kinder der stillen Vormittage. Dann verzeichnen die Tageblätter mit der gleichen ernsten Ordnungsliebe empfangene und abgestattete Besuche, Spaziergänge, Theaterfreuden, Briefe und tägliche Mahlzeiten. Da Justi diese in seiner Familie erbliche Übung schriftlicher Lebenskontrolle auch auf Reisen beibehielt, liegt sein Dasein bis in den Ablauf der Stunden vor den Augen des Biographen offen. Tiefer führen die Reisebriefe an die Familie und die vielen Bände der Tagebücher in die geistige Werkstatt des Mannes. Hier stößt man auf die Rohformen der Analysen großer Kunstwerke, hier auf Berge von Auszügen aus Quellen und Literatur. Der Gehalt

vieler Seiten solcher Reisejournale ist dann verdichtet worden zu wenigen Zeilen in Justis Büchern. Auch Burckhardt war ein gewaltiger Leser und Exzerpator, der Kollektaneen häufte — aber es ist doch ein wesentlicher Unterschied. Justi lehrt aus Wissensfülle heraus, Kunstwerke zu verstehen, Burckhardt lehrt aus dem unmittelbaren Empfinden heraus, Kunst zu sehen. Burckhardt konnte seinen „Cicerone" als eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens bezeichnen, Justi hätte seinen beiden Michelangelo-Bänden den Untertitel geben können: eine Anleitung zum Begreifen. Ohne seine gigantische Bücherkunde wäre Justi nie der große Deuter und Erklärer geworden. Wie sicher haben ihn z. B. Bibel-, Vergil- und Dantekunde auf den verschlungenen Pfaden der Deutung der Gestalten der Sixtinischen Decke geleitet! Mit Kunstgeschichte im engeren Sinne waren die Pforten der Ideenwelt Michelangelos nicht zu sprengen, hier liehen Theologie und Philosophie, die Schutzpatrone seiner akademischen Jugend, dem Historiographen ihren Beistand.

Justi ist der Sohn eines protestantischen Theologen; auch ihn danken wir dem Pfarrhaus, jener reinen und reichen Quelle deutschen Gelehrtentums. Aus der Bildungsatmosphäre des Elternhauses kam der Knabe auf dem Marburger Gymnasium in die liebevollen Hände des großväterlichen Freundes August Friedrich Christian Vilmar. Dieser erkannte zuerst in dem „kleinen Träumer" das stille Weben und Sichregen eigenen geistigen Wachstums. „Ich habe nie vergessen, daß ich ihm die Grundlage fast aller meiner geistigen Interessen zu danken habe, wenn ich auch später nach eigenem Geschmack und Einsicht ganz andere Dinge auf diesen Grund gebaut habe, also, daß an eine geistige Gemeinschaft zwischen ihm und mir nicht zu denken war. Alles, was spätere sogenannte Lehrer mir gegeben, ist fast spurlos vorübergegangen, und eine Reihe von Büchern sind mir unendlich wertvoller gewesen als jene Lehrer." Mit diesem Bekenntnis zu den Büchern als seinen wahren Erziehern begleitet Justi die Nachricht von Vilmars Tod. Im

„Velasquez" hat er dem Lehrer seiner Jugend ein für uneingeweihte Augen freilich kaum erkennbares Denkzeichen gesetzt. Er zitiert ihn bei der Beschreibung des Bacchusbildes. „Szenen, die den Menschen im Zusammenhang zeigen mit dem Erdgeist" (wie der alte Vilmar sagte), „können nicht genug Lokalgeschmack haben."

Im Justischen Familienhause lebte noch als Bildungsbedürfnis und Lebensanschauung, als Bücher- und Bilderbesitz die Zeit des großen Aufschwungs unserer nationalen Poesie nach. Der Geist jener Periode, wo, wie Carl Justi als Student es formulierte, „ein großes Volk seine übrigen wichtigen Aufgaben ganz vergessen zu haben schien, um nur der Dichtung zu leben". Der Großvater Karl Wilhelm Justi trug unverkennbar das geistige Gepräge der Generation der Gleim und Jacobi, der Bürger und Wieland, Matthisson und Hölty, der Novalis und Herder. Er las mit den Enkelkindern die Werke Alfieris und Goldonis. Seine schwungvollen Übersetzungen aus dem Hebräischen führten den Enkel in die heroische Poesie des Alten Testamentes ein. Ihm widmete Justi als Zeichen steter Dankbarkeit den ersten seiner Michelangelo-Bände, der die tiefsinnigen Deutungen der Prophetenfiguren brachte. Der Großvater hatte im Rahmen seiner zahlreichen Studien zur Geschichte Hessens auch die Kunstdenkmäler Marburgs, die Epitaphien und den Schrein der heiligen Elisabeth in der Elisabethenkirche behandelt. Sein Onkel war der Professor der schönen Künste Engelschall, der in Marburg eine ähnliche Rolle als Kunstforscher und Zeichenlehrer gespielt hat, wie Fiorillo in Göttingen. Eine gute Tischbein-Monographie dankt die Kunstgeschichte ihm. Lesend und exzerpierend, zeichnend und sammelnd erwarb der junge Justi sich, schon vor der Universitätszeit, eine wesentlich literarisch-ästhetische Bildung, die ihrer Art nach noch die Bildung der Goethezeit war.

Zwischen Familientradition und eigenen, noch unklaren Instinkten des rechten Wegs unbewußt, ist der junge Justi

zuerst die theologische Straße bis zum bitteren Ende der Examina und Probepredigten gegangen. Nicht ohne schwere innere Kämpfe, aber auch nicht ohne Nutzen für die spätere Arbeit auf eigenstem Felde. Aus den Lebensgeschichten der großen Kunsthistoriker ist man versucht, die Lehre zu ziehen, daß als Vorbereitung für den Kunstgeschichtsschreiber im Grunde jedes ernsthafte Studium gut ist, nur nicht das der Kunstgeschichte! „Hätte ich" — schreibt Justi in seiner Selbstbiographie 1902 — „statt im Jahre 1850 1860 die Universität bezogen, so würde ich mich schon als Achtzehnjähriger dem Studium der Kunst zugewendet haben. Hierzu war ich damals vorbereitet wie wenige. Ich hatte mit Erfolg Zeichnen und Malen gelernt, mein Lehrer hatte sogar den Eltern 1846 den Rat gegeben, mich Maler werden zu lassen. Besonders hatten mich die mittelalterlichen Denkmäler Marburgs zu einem begeisterten Verehrer der Gotik gemacht, und ich hatte mich durch Reisen, Aufnahmen von Kirchen mit ihren Systemen vertraut gemacht. Ich war fast täglich im Berliner Museum (1851) und hatte monatelang in Dresden, Wien, später München die Galerien studiert."

In dem Bericht über seinen Studiengang, den Justi 1854 für das theologische Examen verfaßt hat, spiegelt sich der sein Gewissen noch bedrängende Pendelschlag der Jugendinteressen zwischen Geist und Sinnen, Theologie und Kunst ergreifend wider. „Ich bereue es nicht, daß ich damals (1851) ein ganzes Vierteljahr Kunststudien lebte. Ganz abgesehen von dem Einfluß auf die Bildung des Schönheitssinnes, wird niemand leugnen, daß die Beschäftigung mit wahren Kunstwerken auch auf die Sittlichkeit wohltuend wirkt. Die Kunst befreit und bindet auch wieder, aber es sind Bande, die wir mit Freuden tragen. Sie befreit von Roheit und gemeinem Sinn, sie öffnet die Organe für das Gute und Große im Menschen, sie berührt mit sanfter Gewalt die dem Höheren zugekehrte Seite in unserem Innern und überzeugt uns, daß auf dem Grunde unserer Natur die Liebe zu dem Idealen liegt. Wenn ich an jene Augenblicke zurück-

denke, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der die Nacht hindurch im Nebel und düsteren Gründen herumgeirrt ist, wenn endlich gegen Morgen die Wolken verschwinden und sein Blick an der reinsten Morgenröte sich erquickt."

Diese reine Luft eines hohen Ethos, eines adeligen Sichabkehrens vom Gemeinen, einer von jeder pastörlichen Frömmelei freien Frommheit der Gesinnung weht durch alle Werke Justis. Seine Ästhetik senkt ihre Wurzeln tief in christliche und platonische Ethik hinein. Auf das Studium Platos war Justi durch Zellers Berliner Vorlesungen über griechische Philosophie hingewiesen worden. Was Justi den Platonischen Dialogen dankte, war zunächst das Bewußtsein von der inneren Freiheit des philosophisch gearteten Menschen, „dieses, daß man sich eines Interesses bewußt wird, unabhängig vom Meinen, vom Annehmen auf Autorität hin, von der Praxis endlich, die Dinge zu begreifen, wie sie sind". Dazu kam die Vertiefung seiner Welt- und Menschenkenntnis. Wie sich dem geübten Theologen die stofflichen Bezüge der vatikanischen Fresken Michelangelos erschlossen, wie Justis Analyse des Genies in dem Sichbeugen unter den Dämon die Ehrfurcht des natürlichen Menschen erkannte vor jener Macht, „die über dem Menschenleben waltet, die allgegenwärtig ist in seinen äußeren Zufällen wie in den Bewegungen seines tiefsten Innern", so verstand er auch des großen Florentiners Dichtungen, weil ihm die Platonische Ideenwelt vertraut war, in deren Formen und Bilder Michelangelo seine erotisch-bildnerischen Grübeleien ergossen hatte.

Mit einem „Historisch-philosophischen Versuch über die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie" erwarb Justi 1859 in Marburg Doktorhut und Venia legendi. In diesem Büchlein steckt schon der ganze Justi. Die Fragestellung ist durchaus originell. Denn nicht das, was Plato über das Schöne und die Kunst geäußert hat, bildet das Thema, sondern die künstlerische Individualität, die Plato zur Spekulation mitbrachte und die sich in der Form seiner Schriften und in den

Eigenheiten seiner Lehren unverkennbar auswirkte. So ist Plato, dieser Beste der Hellenen, wie Justi ihn nennt, der erste Künstler, den er analysiert hat. Die Beschäftigung mit den ästhetischen Grundzügen des Platonischen Denkens hat Justi an einem geistigen Wendepunkt seines Lebens die entscheidende Schwungkraft und Schwungrichtung auf das Künstlerische gegeben. Platos Gestalt begriff er als den Genius, der sich in der philosophischen Sphäre betätigte — gleich dem Dichter im Bereich des Epischen — „mit dem lebhaften realistischen Sinn für das Einzelne und dem königlichen Blick über das Ganze". Gerade diese beiden Eigenschaften haben Justi zu einem großen Historiographen gemacht. Die harmonische Totalität der Platonischen Schriften zu erreichen, die Totalität der Ansichten des Seienden, der Elemente geistigen Lebens und der Formen der Mitteilung, das blieb der Polarstern, nach dem Justi sein Lebensschiff gesteuert hat. Im tiefen Vertrautsein schließlich mit der „Besonnenheit des künstlerischen Schaffens, der die griechischen Kunstwerke ihre Entstehung verdanken", empfing Justi die für ihn maßgebend bleibende Prägung seiner ästhetischen Ideale. Plato hat ihn zu Winckelmann geführt. Von dem Griechen, „der zuerst das Schöne in den Bereich des philosophischen Nachdenkens zog", kam Justi zur Geschichte des Deutschen, der zuerst die Manifestation des Schönheitsbegriffes in den Werken der antiken Völker auf Grund der Denkmäler wissenschaftlich an den Tag gebracht hatte. Die Entdeckung der griechischen Kunst war Winckelmanns Tat, die Entdeckung Winckelmanns ist Justis Tat.

Der erste Band des Winckelmann-Werkes verschaffte seinem Verfasser ein philosophisches Extraordinariat in Marburg. Die Farben für das Hintergrundgemälde des zweiten Bandes: „Winckelmann in Rom", wollte Justi in Italien finden. So ging er als Fünfunddreißigjähriger auf die Reise, während welcher ihn die Ernennung zum Ordinarius der Philosophie in Marburg (1869) erreichte. Italien gab Justi mehr als das archi-

valische, kultur- und kunstgeschichtliche Material, das zu suchen er auszog; es ließ ihn sich selber finden. In zwei italienischen Jahren wird aus Justi, nicht ohne leidvolle Krisen, eine große Figur der Kunstwissenschaft.

Unfrei in mancher Hinsicht, bedrückt von kleinstädtischen und kleinakademischen Verhältnissen, unter der ständigen Last, zu einer Lehrtätigkeit verpflichtet zu sein, „wo ich das, was von mir verlangt wird, nicht erfüllen kann und will, und wo das, was ich leisten kann und möchte, nicht verlangt wird", kam Justi in den Süden. Innerlich frei geworden, über seine Straße klar, kehrte er zurück. Er war im stillen schon von Theologie und Philosophie — dem „Hegelschen Guano und anderem Teufelsdreck" — zur Kunstgeschichte übergegangen, zu der er sich erst 1872, mit der Berufung auf Anton Springers Lehrstuhl in Bonn, auch äußerlich bekennen durfte. —

Das Glück des Reisens, das den Menschen loslöst aus gewohnten Verhältnissen und Bindungen, Justi hat es voll empfunden. Ganz bewußt wird ihm die Bedeutung Italiens für den Deutschen, als der Abschied vom Süden vor der Tür steht. Es ist ihm, als solle er Abschied vom Leben nehmen, aber er weiß, daß, was auch später immer werden mag, sein Leben nicht ganz leer und verloren genannt werden kann. Es war noch das alte Italien der Künstler und Archäologen, der Priester- und Bettlerherrschaft, das Justi durchstreifte, „das Rom, in dem noch Overbeck sich selbst überlebend Atelierbesuche empfing und dabei die Ideen seiner Kartons erklärte". Justi fand das Italien Winckelmanns und Goethes in Archiven und Bibliotheken. Als anschauliche Welt trat ihm aber das 18. Jahrhundert, dessen Jahrzehnte ihm „traurig und steril" erschienen, ganz zurück hinter Antike und Renaissance. Hier jedoch empfindet Justi, je länger er italienische Städte durchwanderte, um so mehr den Gegensatz zwischen Lehre und Forschung nach Büchern und Reproduktionen und den auf Grund der Anschauung gebildeten Urteilen. So schreibt er aus Parma: „Da habe ich

nun Corregio in seiner ganzen Herrlichkeit gesehen und genossen. Beiläufig gesagt, frage ich mich manchmal, was ich eigentlich früher über solche Dinge habe sagen können? Über nichts freue ich mich dann mehr, als daß ich das Zeug nicht habe drucken lassen. Es würde mir diese Reise auf Schritt und Tritt verbittern."

Neben der großen Kunst war es die große Natur, der Justi auf italienischem Boden begegnete. Vom Monte Cavo erblickte er zum ersten Male das Meer, dessen Zauber ihm auch Neapel so wert machte: „Alles, was man je von Schönheit und Majestät, von zauberischer Fülle der Natur, der äußeren Welt des Auges geträumt haben kann, hier ist es erfüllt, es kommt einem vor, als ob alles hierauf gezielt habe. Vor dieser Gegenwart wird alles, was die Phantasie aufbaut oder die Erinnerung bewahrt, zu eitlen Schattenbildern." Historisches Bewußtsein, romantische Heroenverehrung und die eigene verschleierte Grundstimmung lassen Justi mit besonderer Feinfühligkeit die mit Erinnerungen an versunkene menschliche Größe beladenen Landschaften erleben: Porto d'Anzios der Meereseinsamkeit verfallene Ruinen aus der Kaiserzeit, oder Rom, gesehen von der Tasso-Eiche in S. Onofrio aus: „Welcher Zauber liegt auf den Stätten, die einmal der Genius berührt hat! Wie wird uns diese ganze magische Existenz fühlbar, als umschwebte uns sein klagender, nicht zur Ruhe gekommener Geist, und übte noch unsichtbar, magisch die Gewalt, die er einst durch Worte und Harmonie geübt."

Justi ist in den beiden italienischen Jahren glücklich gewesen, soweit es ihm gegeben war, glücklich zu sein. Er war kein leichter Mensch. Etwas Dumpfes, Schatten- und Traumhaftes, ein „gelinder Aschenton" liegt über seinem Wesen. In der Sprache der mittelalterlichen Temperamentslehre war Justi ein Melancholiker. Er erzählt, daß er schon als Student zeitweise in die „schwarzgallige Stimmung" verfiel. In einer ergreifenden Selbstcharakteristik beschreibt er, wie die Dinge

ihm unbestimmt scheinen und alles von ihm abgleitet „wie die Regentropfen vom Regenmantel". So genießt er auch im Anschauen der Natur, Kunst und Vergangenheit nur ein gedämpftes Glück, „ein feiner, grauer Spinnwebenschleier, ein zarter aschfarbiger Ton — gemischt aus Melancholie, Ebbe der Lebensgeister, Zehren von Erinnerungen, Erwartungen, Ideen — liegt darüber". Diese Distanz zum bunten, unmittelbaren Leben gibt Justi aber erst die Blickruhe, die der Historiker nötig hat: „Würden wir die Bilder dieses äußeren Schauspiels recht auffassen können, wenn sich die Figuren der Gegenwart vor der von der Zeit geschwärzten, verblichenen und mangelhaft beleuchteten Freskowand hin und her bewegten?" Die Präponderanz der Empfindungskräfte im geistigen Haushalt seiner Natur hat Justi mehr bedrückt als beglückt. Er sah in dieser Verteilung der seelisch-sinnlichen Gewichte ein Charakteristikum der Kunsthistoriker, das diese unerfreulicher mache als die Ingenieure, Mediziner, Naturwissenschaftler, mit denen er vorzugsweise umging. Auch Burckhardt suchte seine Erholung nicht gerade im Kreise der Kollegen.

Es ist überaus lehrreich, Justis Briefe aus Italien mit einem der Briefbände Jakob Burckhardts oder mit dessen für die Kölnische Zeitung 1846/1847 verfaßten Schilderungen aus dem italienischen Leben zu vergleichen, zumal die gleichen typischen Ereignisse, z. B. die Festlichkeiten der Osterwoche in Rom, von beiden beschrieben worden sind.

Burckhardt, der gleich Justi dem protestantischen Pastorentalar entschlüpfte Historiker, kam aus Basel, das seit Jahrhunderten an einer der großen Straßen des geistigen Weltverkehrs liegt. Justi, der sich noch aus den schweren Falten der Philosophie herauswickeln mußte, entrann aus einer hessischen Universitätskleinstadt nach Italien. Im Grunde ganz und überall Nordländer, wurde es Justi schwer, einen Zugang zu dem italienischen Volkscharakter zu finden, während südliches Wesen vom ersten Tage an dem Schweizer, in dessen

Adern auch ein Tropfen italienischen Blutes floß, aufgeschlossen war. Justi ernst, grüblerisch bis zur Selbstquälerei, von der Reflexion her an die Kunstwerke herantretend — Burckhardt heiter, ironisch, vorurteilslos und ganz sinnlich genießend. Als Gabe der Natur und Erbe eines sprachbegabten Stammes nannte Burckhardt von Anfang an eine unverwechselbar persönliche und anschauliche Sprache sein eigen. Justi schuf sich langsam aus Theologen- und Professorendeutsch jene gehobene, klare und vergeistigte Diktion seiner großen Werke, die schon in seinen Briefen und Tagebüchern aus Italien imponierend sich ankündigt.

Was Italien für Justi gewesen ist: Befreierin des Menschen, konnte ihm Spanien, das er achtmal in den Jahren 1872—1886 bereist hat, nicht werden. Schwer nur fand Justi den Zugang zum Wesen Spaniens und der Spanier. Zunächst fühlte er sich nur da wahrhaft glücklich, wo die Erinnerung an Rom und Neapel durch Land und Leute geweckt wurde. Eines aber dankte er den spanischen Fahrten: die Erziehung zum Kenner. In Spanien wurde Justi der große Spezialist, dessen Forschungsergebnisse in den Bänden der „Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens" gesammelt vorliegen. Hier wurde in geduldigster, körperlich und geistig angreifendster Kleinarbeit das Material gesammelt zum „Velasquez" (1888), dem zweiten Pfeiler seines Gelehrtenruhmes. In Velasquez erkannte Justi die Komplementärerscheinung zu Rubens. Er feiert ihn als den großen Positivisten, das Genie heiliger Nüchternheit gegenüber dem großen Pathetiker, dem Genie des profanen Affektes. Er mußte in seinen Reisebriefen fast widerwillig bekennen, daß Rubens in weit den meisten seiner Gemälde ihm immer mehr mißfiel: „unwahr in jeder Beziehung und sinnlich-roh", „auf Blendung des äußeren Sinnes ausgehend. Dagegen erscheint mir Velasquez immer bedeutender, je öfter ich ihn wiedersehe, und ich entdecke immer neuen Stoff zum Nachdenken und Bewundern in fast allen seinen Werken". Das

Problemhaltige der Kunst des Spaniers und das Menschlich-Bedeutsame fesselten den Kunstpsychologen und den Historiker Justi, während ihm das Organ fehlte, sich mit gleicher Intensität der holländischen Plebejermalerei hinzugeben. Mit Bezug auf Wilhelm Bodes Studien der Niederländer des 17. Jahrhunderts schreibt er einmal: „Sie sind mir langweilig, sie malen immer dieselbe Familie und eigentlich dasselbe Bild. Die Bauern Ostades mit ihren Kartoffelnasen und ihren kaum noch menschlichen Gesichtern Jahr für Jahr zu verfolgen und die kleinen Veränderungen zu notieren, würde die Grenzen meiner Geduld überschreiten." So hätte auch Herman Grimm sprechen können! —

Von 1872 bis zu seinem Tode im Jahre 1912 hat Justi in Bonn als Professor — nunmehr der Kunstgeschichte — sein stilles, stoisch-einfaches, bis ins kleinste geordnetes Arbeitsdasein gelebt. Die Kinder italienischer und spanischer Tage: „Velasquez" und „Michelangelo", wurden vollendet. In Bonn hat Justi seine Vorträge über Margarete von Österreich, die Peterskirche in Rom, über die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos und über Amorphismus in der Kunst gehalten. In der äußeren und inneren Ruhe, die ihm die Unabhängigkeit des Junggesellen gewährte, nur dem Dienste der Wissenschaft wie ein weltlicher Mönch hingegeben, wuchs Justi zu absichtsloser Größe. Das Superlativistische war ihm, wo immer es ihm begegnete: im Leben, in der Philosophie — gegen Nietzsche hatte Justi eine tiefe Abneigung! — verhaßt. Übermäßig waren nur die Bildungsansprüche, die er an sich und wohl auch an andere stellte. Jedenfalls erscheinen sie uns heute unerreichbar, wo man auf dem Gebiete des Geistigen immer bescheidener wird, sei es aus allgemeiner um sich greifender Barbarei, sei es aus Abneigung speziell gegen das Historische, sei es schließlich aus sentimentaler Nachgiebigkeit gegen Aufstiegswünsche von unten her. Carl Justi vertritt den edelsten Typus des deutschen Universitätslehrers.

Die materiellen Angelegenheiten konnten noch hinter den geistigen Dingen zurücktreten, und bei den Besten herrschte stillschweigend die vornehme Auffassung, daß der anständige Mensch von Geld nicht spricht — meistens freilich auch keins hat. —

In Rom, auf den Spuren großer Einsamer, einsiedlerischer Sonderlinge, wie Adam Elsheimer und Michelangelo, die einst wie Justi in Gedanken versunken, niemanden grüßend, durch die Gassen geschritten waren, wurde es Justi klar, daß sein Schicksal auch ihn zur Einsamkeit bestimmt habe. „Ich habe von jeher immer mehr mit mir selbst Verkehr gehabt, als einen lebendigen mit der Welt", heißt es schon in der selbstbiographischen Studie von 1854. Im Camaldolenserkloster bei Frascati, angesichts der Campagna, der Sabinerberge und des Meeres, stellte er sich — noch in Jugendjahren — vor, wie ein solcher Aufenthalt großen Naturen die Weltentsagung erleichtert: „So zieht der Adler seine kahlen Felsquartiere den grünen Niederungen vor." Justi wurde immer isolierter, je mehr seine Bedeutung wuchs. Und wenn er in seiner Charakteristik des Menschen und Künstlers Michelangelo die Sätze schreibt: „Außerordentliche Menschen sind in der Regel einsam, unverstanden und kaum nach Verständnis verlangend. Sie sind sich selbst genug, ohne Bedürfnis der Ergänzung; sie sind in sich ein Universum", so sind die selbstbildnisartigen Züge in diesem Porträt unverkennbar.

In den Sternen stand es geschrieben, daß Justis Leben im Zeichen der Heroen verlaufen sollte. Geboren ist er im Todesjahr Goethes, gestorben an Winckelmanns Geburtstag. Wenn Nietzsche recht hat, daß der, welcher sein Herz an irgendeinen großen Menschen gehängt hat, damit die erste Weihe der Kultur empfängt, so hat Justi mehr als andere diese Weihen empfangen. Er schrieb seinen Winckelmann, Velasquez und Murillo, plante einen Tizian und gab diesen Gedanken zugunsten Michelangelos auf. Wir haben von ihm keine Entwicklungsgeschichte —, „das

würde zu sehr nach Lübke und Konsorten schmecken", schrieb er 1882. Seiner Art entsprachen die großen Monographien. Die Arbeitserfahrungen, die er bei einer machte, kamen der nächsten zugute. Justi hat keine Beiträge zur systematischen Kunstgeschichte verfaßt, die Begriffsforschung interessierte ihn — im Gegensatz zu Burckhardt — nicht, er fühlte sich wissenschaftlich nur im Dunstkreis der großen Individualitäten wohl. Die Spirallinie der kunsthistoriographischen Entwicklung, die im Zeitalter der „Entdeckung der Menschen" angesetzt hatte, biegt sich auf der Höhe der Ära einer individualistischen Kultur noch einmal in die alte Richtung. Vasaris Künstlergeschichte vollendet sich in der Form der Justischen Monographien.

Aber der Begriff der großen Biographien, unter dem wir Herman Grimms und Carl Justis Lebensleistungen zusammenfassen, deckt doch nur mangelhaft die Wesensart seiner Künstlerbücher. Nicht die Lebensumstände, auch nicht nur die Werkgeschichten werden erzählt und interpretiert. Das historiographische Problem, das Justi sich stellt, ist ein doppeltes, ist auf Schlagworte gebracht das Doppelproblem: Held und Szene und: das Rätsel des Genies. Damit ist zunächst die Frage nach der „Kausalitätengruppe" gestellt, aus der eine geistige Größe sich aufbaut. Taines an Taktlosigkeiten reiche und mit groben Instrumenten arbeitende Milieutheorie wollte den Charakter durch die Umstände „gemacht", das Genie durch die Kultur der Zeit „erklärt" sehen. Die psychologisch-historische Betrachtungsweise zeigt aber, daß die Auseinanderrechnung von Zeit und Mann, Szene und Helden viel verwickelter ist, als die Einfalt der sogenannten Kulturhistoriker sich träumen ließ. Von allen Mächten, die die Bahn des bedeutenden Mannes bestimmen, sind das ursprüngliche Naturell, Wille und Charakter die Hauptsache. „Dann erscheint selbst das, was er den Umständen zu verdanken schien, als Werk seiner Wahl, als Akt der Selbstbestimmung: die Abhängigkeit verwandelt sich in Freiheit. So wird der

Charakter des Menschen durch die Umstände nicht gemacht, sondern geoffenbart." Die Erfahrung, daß der Wille die Ungunst der Verhältnisse teilweise aufwiegen kann, sollte davor warnen, den Einfluß des sogenannten Schicksals auf den großen Menschen zu überschätzen. Schicksal ist, wie es im „Winckelmann" einmal heißt: „das Material, aus dem er sein geistiges Sein aufbaut".

Aus dieser psychologischen Einsicht ergibt sich für den großen Biographen die methodische Folgerung, auf zwei Wegen sich dem Ziel der historiographischen Erfassung des Genies zu nähern. Einmal gilt es, durch möglichst anschauliche Schilderung der örtlichen und zeitlichen Umgebung denkbar nahe an den Helden sich heranzuarbeiten, andrerseits die Individualität auf ihre seelischen Grundstoffe hin zu analysieren. Justi ist beide Wege geschritten. Dem ersten Zweck dienen die berühmten kultur- und geistesgeschichtlichen Episoden der Bücher Justis. Wir denken z. B. an die Schilderung des Hallischen Universitätslebens oder der römischen Gelehrtenrepublik im „Winckelmann", an die Zwischenspiele über die spanische Jagd, über Venedigs Gemäldehandel oder über den Madrider Hof und Palast im „Velasquez". Justi taucht bisweilen ganz unter im Meere geistesgeschichtlicher Tatsachen, im Studium zeitgenössischer Tagebücher, Dichtungen, Korrespondenzen, aber er bringt verborgene Schätze wieder herauf ans Tageslicht. Wenn er die Werke der großen Künstler tiefer versteht und deutet als andere vor ihm, so ist es, weil er an den gleichen Brunnen getrunken, an denen seine Helden ihren Durst nach Wissen und Anschauung gestillt, weil er von den gleichen Bäumen Früchte gebrochen, von denen jene geerntet hatten. Indem der Biograph von der geistigen Nahrung derer kostet, die er schildern will, versteht er die stumme Sprache ihrer Werke. Es ist doch etwas anderes um die kulturphilosophische Methode Schnaases und um Justis geisteswissenschaftlich orientierte Geschichtsschreibung. Schnaase erforscht die Zeiten um der Zeiten willen, Justi, um der großen

Künstler habhaft zu werden, die in ihren Werken die Zeiten spiegeln. Schnaases Geschichtsauffassung ist im Grunde kollektivistisch: im Volksgeist sucht er den Komplex von Kausalitäten, aus dem Kunst und Künstler erwachsen sind. Justis geschichtliches Denken ist individualistisch, er schafft das lebendige Bild genialer Persönlichkeiten. Es gibt an und für sich keine gefährlichere Methode als die kulturgeschichtliche — mag sie nun mehr die Zeit oder mehr die Männer zum Ziele haben — wenn sie nicht von einem Wissen getragen wird, ähnlich tief und weit wie das eines Schnaase oder Justi. Justis allseitig ausgreifende Fundamentierung der kunstgeschichtlichen Forschung errang ihm sogar die Achtung der Wiener Schule der Exaktheit. Durch Wickhoffs Feder hat sie Justis Namen „gleichsam zur Weihe" an die Spitze ihres Kampforgans, der „Kunstgeschichtlichen Anzeigen" (1904) gestellt.

In einer anonymen Selbstanzeige seines „Winckelmann" schrieb Justi 1867: „Geniale Menschen besitzen eine Anziehungskraft, eine Unerschöpflichkeit innerer und äußerer Beziehungen, vermöge der sie noch ein zweites Leben beinahe ausfüllen, fast den Stoff zu einer zweiten Existenz hergeben können . . . Eine ihnen wahlverwandte, aber weniger selbständig schaffende, als nachbildende, rezeptive Intelligenz kann eine Arbeit, eine Erhebung, eine Freude darin finden, solchen Größeren auf Schritt und Tritt nachzugehen, den von Schicksal und Genius entworfenen, von Schicksal und Zufall teils geförderten, teils zerstörten Plan ihres Lebens aufzusuchen — wie der Wortgelehrte sein ganzes Leben an die Restitution eines alten Textes setzt." In diesen Sätzen hat Justi den letzten Grund für sein leidenschaftliches Werben um die großen Persönlichkeiten angedeutet: es ist die Sehnsucht der rezeptiven Natur nach dem produktiven Wesen. Aus dieser Sehnsucht floß ihm „die verehrende Kraft" (Jakob Burckhardt), die Ehrfurcht, auf die, wie Goethe meinte, alles ankäme, „damit der Mensch nach allen Seiten Mensch sei". Justis große Biographien sind Beiträge zur

Phänomenologie des Genies. Auch in dieser Beziehung ragen sie gipfelhoch über die Zunftgrenzen der Kunsthistoriographie hinaus.

Das Wesen des Genies war eine Entdeckung der antirationalistischen Bewegungen des 18. Jahrhunderts gewesen. Auf der Suche nach dem, was außerhalb der rationalen Bereiche liegt, was unteilbare, unauflösbare, unanalysierbare Sache des Geblüts ist, bei der Wiederentdeckung des Instinktiven, des Unbewußten, der Inspiration hatte der Sturm und Drang das Genie gefunden und aus diesem Begriff ein Propagandamittel für seine neuen künstlerischen, philosophischen und pädagogischen Tendenzen gemacht. Goethe übernahm in seiner Jugend wohl solche Wesensfassung des genialen Menschen, wollte den Begriff der genialen Individualität aber in reiferem Weltgefühl in die Schranken der Gesetzlichkeit des Naturganzen gebunden wissen. Die Inkommensurabilität des Genies — eine Parole, mit der die Romantiker, als Erben der Stürmer und Dränger, gegen das Verstandes- und Handwerksmäßige zu Felde gezogen waren — bildet den Kern des Justischen Geniebegriffes. Er lehnte aber die weiteren von der Romantik verkündeten Genieanzeichen: das Mühelose, das Unbewußte und Improvisierte genialer schöpferischer Tätigkeit und die behauptete Parallelität zwischen künstlerischer und menschlicher Größe ab. Tief vertraut mit der seelischen Verfassung des produktiven Menschen, nicht gebannt in ethische oder psychologische Vorurteile, wußte Justi, wie Jakob Burckhardt, daß das Genie als Künstler gar keine andere Gesinnung nötig hat als die sehr starke, welche nach Burckhardts Worten dazu „gehört, um seinem Werk die größtmögliche Vollkommenheit zu geben". Justis klares Auge sah die Rätsel im Sein des Genies, er erkannte fast schmerzlich die notwendigen Disharmonien zwischen der inneren Welt des genialen Menschen und der Außenwelt. Er hätte freilich in seinem Winckelmann, Velasquez, Michelangelo nicht so aufschlußreiche Beiträge zur Wesens- und Bildungsgeschichte des

Genies geben können, wenn ihn nicht Anlage und Wissen zum Deuter genialer Persönlichkeiten prädestiniert hätten. In seinem über dilettantisches Maß hinausgehenden bildnerischen Talent und in der auch für das Metall, aus dem sein Wesen geformt war, bedeutsamen Legierung von spirituellen und sinnlichen Anlagen waren wichtige Voraussetzungen für die Einfühlungsmöglichkeit in schöpferische Zustände und Naturen gegeben. Man sollte auch die geistige Schulung nicht vergessen, die Justi der Theologie dankte, die ihm Einblicke in vielfach beschriebene Offenbarungserlebnisse und Inspirationsphänomene gewährte. Als einen der inneren Gründe für die Wahl des theologischen Studiums gab der junge Justi an, er fühle sich zu allem Prophetischen hingezogen. Wer mit Propheten und Aposteln umzugehen gewöhnt ist, wird auch in der Aura der genialen Künstler einen vertrauten Dunstkreis finden. Gepanzert gegen die bornierte Meinung, auch die Rätsel der Welt des Genies könnten sich einer sogenannten exakten, mit Notwendigkeiten arbeitenden Methode ausliefern, suchte Justi seelenkundig das verworrene Geflecht aus Größe, Anlage, Schicksal, Schuld, Zufall, Wille und Leidenschaft zu entwirren, in das sich der geniale Mensch tragisch verstrickt fühlt. Seine Schlußkapitel der beiden Michelangelo-Bände „Bildnerische Gepflogenheiten" und „Michelangelo als Mensch und Künstler" enthalten die psychologisch am tiefsten begründete Darstellung, die ein Künstler jemals erfuhr. (Wickhoff.)

Aus dem Bewußtsein, daß alle Umstände in der Entstehung eines genialen Kunstwerkes verkettet sind, gewann Justi originelle, das chronologisch Verzettelte zu psychologischen Einheiten zusammenfassende Fragestellungen (z. B. „die Tragödie des Grabmals"). Am Beispiel Michelangelos schrieb Justi die Naturgeschichte des Genies. Sie enthält, und damit greift sie in tiefere Schichten, als es selbst ein Jakob Burckhardt gewagt hatte, auch die Nachtseiten des Genius. In divinatorischer Hellsichtigkeit enthüllt Justi die Antinomien in Michelangelos Wesen

und Schaffen: das Pendeln zwischen dem aktiven, expressiven und dem passiven, imitativen Pol, — die Mischung aus Hochgefühl und Depression, Zartheit und Gewaltsamkeit, Kühnheit und Zaudern, Konzentration aller Kräfte und Zerrissenheit, — die Spannung zwischen der Selbstherrlichkeit eines von aller Freude abgeschiedenen einsamen Sonderlings und dem Abhängigkeitsgefühl von den Wünschen der Großen der Erde. Zur Bezeichnung aller dieser Widersprüche, Brüche, Tiefen und Kontraste in Michelangelos Wesen hatte die Renaissance den Begriff der „terribilità" gefunden; er ist weiter als Burckhardts Definition: „ein gedämpftes Ungeheuere". Kunstgeschichtliche Bedeutung gewinnt Justis Charakteranalyse durch die aus ihr gezogenen Folgerungen für das Verständnis des Stiles Michelangelos. Als Ausfluß der terribilità des Menschen erklärte sich das Erschütternde, Göttlich-Furchtbare, Heroische und Tragische, ja Pathognomische michelangelesker Motive, der Kontrapost als das typische Darstellungsschema der einsamen Grübler, das zornige Traktament des Marmors als Umsetzung des cholerischen, bis zum Zerstörungstrieb gehenden Temperamentes in technische Gepflogenheiten. Die despotischen Allüren in der Einzwängung von Figuren in Segmente, Dreiecke und andere beengende Architekturformen, die Verachtung von Ton und Bronze und die leidenschaftliche Verliebtheit Michelangelos in den Marmor, wir verstehen sie als Folgen des Willens zum Schwersten, der Lust am Kampf zwischen gestaltender Phantasie und widerspenstigem Material. Justi verfolgt den Gedanken: der Marmor des Schicksals Michelangelos von der Einheit zwischen Inspiration und Werkstoff an über das Mißverhältnis zwischen dem angeborenen Tempo der geistig-physischen Arbeit Michelangelos und dem Tempo, das der Stein und das bildhauerische Verfahren ihm aufnötigen, bis hinein in die Niederschläge der Werkstattpraxis, die sich in Michelangelos Dichtungen finden. Zuweilen hat der Leser der Bücher Justis das Gefühl, daß es ihm mit seinen Helden gegangen ist wie dem

Ligurer Papst Julian della Rovere, der auch die Sympathie für große Leute und das Auge, sie zu entdecken, hatte: „er riß sie über sie selbst empor". —

Kein größerer methodischer Gegensatz als zwischen Justis und Alois Riegls Fragestellungen! Bei Riegl tritt die individuelle Leistung des Künstlers zurück hinter der Bedingtheit und Gebundenheit des Kunstwerkes, das einer internen Entwicklungskette eingefügt ist, deren beherrschender Faktor das Kunstwollen ist. Dieser Stilzwang ist der eigentliche Held der Kunstgeschichte. Er schreitet über die inkommensurabeln Elemente der Persönlichkeit und über ihren Eigenwillen hinweg und unterwirft alles Gestalten, vom Dom bis zum Reliquiar, vom Schuh bis zur Platzanlage, von körperlicher Haltung bis zur Ornamentik, den Auffassungs- und Formnotwendigkeiten der „Zeit". Die logische Geschlossenheit der Rieglschen Methode ist bewundernswert. Ihre Grundhypothese, daß eine ununterbrochene Entwicklung des künstlerischen Denkens nachzuweisen sei, hat bis dahin kaum beachtete oder unverstandene Epochen dem wissenschaftlichen Verständnis erschlossen, sie hat zur Rehabilitierung der sogenannten Verfallperioden beigetragen. Aber diese Methode, die überall Entwicklungsglieder sehen will, versagt da, wo sie auf das Irrationale der großen Persönlichkeit stößt. „Methodisch ist mit dem Genie nichts anzufangen" (Carl Neumann) —, oder doch nur soweit, als überhaupt die Beziehungen zwischen Welt und Seele, die Bindungen und Ordnungen, in die der Mensch hineingestellt ist, und die Gesetze und Maße, von denen er abhängig ist, sich auf dem Wege rationaler Methoden erschließen lassen.

Justis Werke werden nicht veralten, weil ihr Stil sie in die Rangstufe der großen deutschen Prosawerke hat einrücken lassen. Wenn auch das Stoffliche überholt wird — wozu es übrigens noch gute Weile hat — die literarische Qualität bleibt. Der Schriftsteller Justi gibt uns das Recht, von seinen literarischen Gepflogenheiten zu sprechen. Justi liebte, ehrte und

beherrschte die Form. Sein erstes Werk galt dem Schöpfer nicht nur der deutschen Kunstwissenschaft, sondern auch der deutschen Kunstsprache: Winckelmann. Im täglichen Umgang mit den klassischen Werken der Weltliteratur bildete Justi seine Sprachbegabung aus, schuf er sein Urteil über literarische Werte, gab er seiner Diktion Fülle, Farbe und Geschmeidigkeit. Lebensweise und Weltanschauung, Temperament und Charakter haben, wie bei jedem Schriftsteller, der mit seiner Person zahlt, auch in Justis Stil sich deutlich niedergeschlagen. Seine Bücher sind langsam entstanden und in Ruhe niedergeschrieben, wenn auch das Material auf Reisen und in bewegten Zeiten gesammelt wurde. Der gelassene Atem eines beherrschten Mannes gibt ihnen die langanhaltende Rhythmik, das von Nervosität und Hast freie Tempo. Justi kennt und meistert noch die Periode und er rechnet mit Lesern, die nicht nur seinem Texte das Gelehrt-Tatsächliche in Eile abfragen wollen, sondern Zeit und Verständnis für seine ästhetischen Reize mitbringen.

Justis wissenschaftliche Sprache hat sich an mancherlei Vorbildern geschult. Der lateinischen und griechischen Literatur, in die der junge Justi von zwei Seiten her, von der philosophischen und der theologischen, eingedrungen war, dankt er die Prägnanz und gedankliche Schärfe, sicher auch die dialektische Vorliebe und die Neigung zum Prägen von Sentenzen. Die Franzosen, unter denen Winckelmann seine Lieblinge: Bayle, Montaigne, Voltaire, Larochefoucauld und andere gefunden hatte, gaben auch Justi die gesellschaftliche Haltung seines Stiles. Sie erzogen ihn zum Abscheu vor dem Rotwelsch des Gelehrten, lehrten ihn, Prosa für gebildete Menschen, nicht für Fachgenossen zu schreiben. Die englische Sprache war Justi — im Gegensatz zu dem ganz mit Geist und Form romanischen Schrifttums durchtränkten Burckhardt — besonders vertraut, ist sie doch die Sprache Shakespeares, des gewaltigsten Umprägers von Weltkräften in Sprachausdruck, der unerschöpflichen

Schatzkammer der Weisheit und des Wissens um Menschen und Schicksale. Vielleicht hat aber die genaue Kenntnis der englischen Literatur Justis Stil noch nach einer besonderen Seite hin beeinflußt. In den Genre- und Landschaftsbildern berühmter Episoden seiner Bücher glauben wir einen Nachklang der pittoresken romantischen Historiographie zu erkennen, die in der Kleinmalerei, im Zeit- und Lokalkolorit der englischen Romanschriftsteller — in erster Linie Walter Scotts — ihr Vorbild gefunden hatte. Die Neigung zu Episoden, deren Gefährlichkeit Justi wohlbekannt war — er nennt im Vorwort zur zweiten Auflage des „Winckelmann" dies Buch eines von denen, „wo die Episoden der bessere Teil sind" — hängt aber im letzten mit dem inneren Rhythmus Justis zusammen. Aktivität, Zielstrebigkeit war nicht seine Sache. Er ließ die Dinge gern an sich herankommen, ließ sie auch wohl eine Weile ihre eigene Straße gehen, um dann zu ihnen zurückzukehren. Seine Buchkomposition ist nicht dramen-, sondern balladenmäßig. Anders ausgedrückt: die Grundform des Justischen Denkens ist der Aphorismus. Seine Analysen des Menschen und Künstlers Michelangelo beispielsweise setzen sich zusammen aus einer Folge von ausgesponnenen höheren aphoristischen Einfällen, für die Justi geistreich bezeichnende Schlagworte als Überschriften fand. „Marmorklippen" ist der Abschnitt betitelt, der vom Kampf Michelangelos mit dem Werkstoff handelt. Wahrhaft zum Novellisten wird Justi dann in der Erklärung der einzelnen Gruppen des „Stammbaums" an der Sixtinischen Decke: Frühstunde in den Flitterwochen — Im Schweiße deines Angesichts — Du sollst mit Schmerzen Kinder gebären — Muttersorgen — Kinderstörung — Der ernste Vater — Sonnenschein und Sturm. Die Anregung zur Durchmusterung eines Menschenschicksals nach beherrschenden Tendenzen kam Justi zweifellos von Goethe. Goethes „Winckelmann" hatte das Bildnis dieses großen Mannes aus mosaikartig aneinandergesetzten aphoristischen Beobachtungen gestaltet.

An unmittelbarer Anschaulichkeit der Sprache bleibt Justi hinter Burckhardt, der ganz aus dem sinnlichen Erleben schöpfte, zurück, obwohl auch ihm das Bildhafte, wenn er seiner bedurfte, zu Gebote stand. Wie reich ist er z. B. an Gleichnissen, um Falten zu charakterisieren. Er vergleicht sie mit Schwerthieben, mit Gesteinen, die durch Feuersglut zersprengt sind, mit durch Wasser ausgehöhlten Felsgebilden, mit Orgelpfeifen usw. Wenn die Erosfigur Michelangelos beschrieben wird: „kniend im Gebüsch, wie der lauernde Indianer", oder Cellinis Judith: „wie eine Schlächtersgattin, die mit geschäftsmäßiger Gelassenheit dem Kunden eine Portion Fleisch abhackt", so zeugen diese Beispiele dafür, daß auch Justi ein Augenmensch war. Sie leiten zugleich über zu jenen Bildanalysen, deren Zauber in der psychologischen Beobachtungskunst Justis, in dem blitzartigen Verstehen einer Situation aus tiefer Menschenkenntnis heraus besteht. Zwei Proben aus den Beschreibungen der Bilder an der Sixtinischen Decke müssen genügen. Vertreibung aus dem Paradies: „Eva kann sich doch nicht versagen, einen verstohlenen Blick zurückzuwerfen, sie möchte wissen, wie der gestrenge Engel aussieht." Erschaffung der Eva: „Sie findet sich in die Lage, schnell gefaßt, anstellig, weiß sie gleich, was sich gehört in so hoher Gegenwart, in einer ebenso unterwürfigen und devoten wie gefälligen und sicheren Gebärde leistet sie die schuldige Adoration."

Aus diesen, nicht allein das Sichtbar-Formale, sondern auch das Seelische meisterhaft herausarbeitenden Analysen spricht unverkennbar ein verhaltener, etwas boshafter Humor. Man glaubt das verräterische Zucken um die Mundwinkel des gelehrten Junggesellen zu sehen, wie er diese oder die folgenden Sätze schrieb: „Wie dort der Lebensfunke aus der Hand Gottes in die des Menschen hinüberfährt, so wird hier das infernale Feuer des Bösen durch zwei schöne Weiberarme in die neue Welt geleitet." Wohltätig entspannend wirkt es, wenn die hohe Geistigkeit der Diktion Justis, der Ernst seiner Auffassung und

die Reserviertheit der inneren Haltung durchbrochen werden von menschlich-erdennaheren Tönen. Es ist eine Angelegenheit des Stilgefühls, des literarischen Taktes, im Einzelfalle zu wissen, wo einmal in Hemdsärmeln gesprochen werden darf. Justi hat den Ton seiner Beschreibungen auf denjenigen Grad von Idealismus oder Naturalismus gestimmt, der jeweils den Bildern eignet. Dafür Beispiel und Gegenbeispiel. Raphaels Verklärung Christi: „In dem ruhigen, geraden, fast heiteren Blick Christi liegt weniger eine momentane Entzückung, als ein erhabenes, zuversichtliches Erkühnen. Da, wo andere Augen sich schließen oder erblinden müßten, scheinen diese Augen sich zu erweitern, um die Fluten jenes Lichtozeans unaufhaltsam einzulassen; aber ein solches Erkühnen erkennt nur das sonnenhafte Auge. Es ist die Stimme vom Himmel, die soeben erschallt ist. Auf diese göttliche Stimme antwortet Christus mit diesem Blick. Jener blendende, sonnenhelle Glanz seines Antlitzes war nur die wunderbare Umschreibung dieses seligen Blicks, ein Schimmer der inneren Herrlichkeit." — Landschaft des Velasquez aus der Villa Medici: „Auf der Balustrade oben, wo sonst Römerinnen sich fächelten, hängt eine knoblauchduftende schwarzäugige Ragazza ihre schadhafte Wäsche zum Trocknen auf (wo hängt sie nicht?) und bemüht sich, die Herzenserleichterungen zweier Lümmel zu verstehen, dort unten an den Buchshecken, die eigentlich bestimmt waren, von den seidenen Talaren einherschwebender Monsignori und geheimer Kämmerer gestreift zu werden."

Von Justis literarischen Gepflogenheiten kann nicht gesprochen werden, ohne seiner Lust an Zitaten kurz zu gedenken. Es gibt kaum einen anderen kunstgeschichtlichen Autor, der so viel zitiert, so geistreich zitiert und aus einer gleich umfangreichen Belesenheit zitiert. Gemeint sind nicht die Zitate aus der wissenschaftlichen Literatur, an denen es nicht fehlt, die aber kein sonderliches Stilmerkmal bedeuten, vielmehr die Zitate aus Dichtern und Denkern aller Zeiten und Kultursprachen, die

rein literarisch-dekorativen Charakter haben. Das Justische Zitat ist nicht Beleg, Zeugenaufruf für eine zweifelhafte Sache, Autoritätenhilfe, Quellennachweis oder sonst ein gelehrtes technisches Mittel, es ist literarischer Reiz, ornamentaler Ausklang, aufgesetztes Licht, Arabeske, Randzeichnung, Farbenfleck im Grau wissenschaftlicher Darstellung. Das Zitieren ist die Gefahr und auch die schriftstellerische Chance der einsamen Leser, die umschwirrt sind von den Stimmen der Völker. Der Geistlose rettet sich in ein Zitat, wenn ihm selbst nichts Passendes einfällt, dem Geistreichen fallen die passenden Zitate ein. Gut zu zitieren ist eine Kunst, von der die Dilettanten die Finger lassen sollen. Aus dem Bedürfnis nach gepflegter literarischer Form, das leider bei den deutschen Gelehrten so selten, für Justis historiographische Eigenart aber von Bedeutung ist, erklärt sich Justis Zitatenlust. Sie ist ein charakteristischer Bestandteil seiner literarischen Technik. Wer sich die Mühe geben wollte, aus Justis Werken die Zitate zusammenzustellen, besäße in ihnen einen Überblick über die literarische Bildung und Geschmacksrichtung Justis. Aus seinen Zitaten läßt sich eine unsichtbare Bibliothek aufbauen, in der kaum ein großer Dichtername fehlen würde.

Justi spricht einmal von seiner „Nachgiebigkeit gegen formalen Reiz", und zwar in jener 1906 geschriebenen „Erklärung", in der er es eingesteht — nicht ohne ironisches Bedauern über das auf seinen Scherz hereingefallene Publikum —, daß der Sevillaner Dialog über die Malerei und der römische Reisebrief des Velasquez in dem Werke über den spanischen Maler von ihm, Justi, verfaßt seien. Der Kenner der spanischen und italienischen Literatur des 17. Jahrhunderts, der sich in hundert Quellen so eingelesen, in hundert Bilder so eingesehen, in hundert Persönlichkeiten so eingefühlt hatte, daß er wie ein Sohn dieser Zeit zu denken und zu schreiben imstande war, er hatte der Versuchung nicht widerstehen können, seine Studien einmal auch in die literarischen Formen jener Zeit zu kleiden. Daß Justis Dichtungen für authentische Quellenschriften, sogar

von Fachleuten gehalten und diskutiert wurden, ist das höchste Kompliment, das seiner Beherrschung des historischen Materials, seinem Stilgefühl und seiner literarischen Begabung gemacht werden konnte. —

Am 9. Juli 1902 hielt der damals siebzigjährige Justi in Bonn vor einem erlesenen Hörerkreis einen Vortrag über „Amorphismus in der Kunst". Anonym und als Manuskript gedruckt, ist er doch bald als auf Justischem Acker gewachsen erkannt worden und hat den Redner in den Ruf eines Kunstreaktionärs und Fürstendieners in aestheticis gebracht. Um das erste zu sein, war der große Bonner Gelehrte viel zu gebildet, zum zweiten viel zu stolz. Richtig aber ist, daß in diesem Vortrag eine Kritik der Zeit enthalten ist, besonders ihrer herrschenden künstlerischen Strömung. Es war nicht die erste Warnung, nicht der einzige Richterspruch über den Lauf der Welt, den Justi aus seinem Gehäus in die große Welt hatte gehen lassen. 1878 war in der „Gegenwart" ein Aufsatz „Zur Pathologie der Tonkunst", 1881 im „Neuen Reich" der Artikel „Kunstgeschichte der Zukunft" erschienen. 1882 in einem Familienreisebrief aus Kordova hatte er gedroht: „Ich werde mich später noch mal für die vielen Leiden, die ich beim Ansehen moderner Bilder ausgestanden habe, rächen." Der Bonner Vortrag war die Rache; zwanzig Jahre hatte er den Groll in sich wachsen und reifen lassen. In den Bänden des Winckelmann-Werkes wie im „Velasquez" blitzt es hier und da, in Text und Anmerkungen kritisch auf. Streiflichter in der Farbe eines etwas grimmigen Humors fallen auf Zustände und Anschauungen der Gegenwart. Der Vortrag über Amorphismus systematisiert im Grunde nur die kritischen Randbemerkungen, die Justi zum Text der modernen Kunst machen zu müssen glaubte. Daß er in der Ablehnung des Impressionismus über das Ziel schoß, ist richtig und sollte ruhig zugegeben werden; er tat es, weil er zu weit blickte, zu weit voraus, nicht etwa zu weit zurück. Die geschichtliche Entwicklung hat ihm

schließlich doch in vielem recht gegeben. Der Gang der Kunst im 20. Jahrhundert hat den Kern von Justis Kritik der Kunst des 19. Jahrhunderts bestätigt. Anstatt die einzelnen aus dem Tage und für den Tag entstandenen Aufsätze zu besprechen, versuchen wir die Gegensätze zwischen Justi und seiner Zeit auf kontrastierende Begriffspaare zu bringen.

Geist contra Technik. — Justi sah den Geist durch das ungeistige Können bedroht. In der Technik, im merkantilen und mechanischen Unwesen erkannte er — ähnlich wie Burckhardt — die geborene Gegnerschaft des hellenischen Menschen und die Totengräber des sterbenden Zeitalters der Humanität. Schon im „Winckelmann" bricht der Haß gegen die Ära der Maschine elementar durch: „Der Mensch schuf sein eigenes Symbol, indem er, sich selbst zum Teil einer drolligen Maschine machend, als zwecklos den Raum verschlingendes Monstrum des Königs Heerstraße durchrast." Daß sein „Velasquez" bis zur dritten Auflage (1923) mit unzulänglichen Holzschnitten illustriert war, die eine grundfalsche Vorstellung von der lichten Palette des Spaniers gaben, hat seinen Grund in Justis Abneigung gegen die mechanisch-photographischen Vervielfältigungsverfahren. Er sah schon die Zeit kommen, wo der kunstgeschichtliche Dozent durch den photographischen Atlas, die Bildinterpretation durch den Lichtbilderapparat verdrängt würde. Die kunstgeschichtlichen Bilderbücher, als nackte Verlegereinfälle mit dem wissenschaftlichen Feigenblatt einiger weniger Einleitungsseiten, konnten dem Verfasser der großen Texte nur ein verächtliches Lächeln abnötigen. Der Brutalisierung der Menschen mit sensiblen Organen und der Gefährdung so delikater Dinge, wie die Kunst eines ist, durch den Materialismus und den Mechanismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, glaubte Justi schon in harmlosen Fällen entgegentreten zu müssen, wie z. B. in Schmarsows Bezeichnung eines Peruginobildes als eines „Kompagniegeschäftes". Diese Entgleisung, mehr des Stiles als der Gesinnung, gab Justi Anlaß, ein satirisches Bild der

„Kunstgeschichte der Zukunft" (1881) zu entwerfen. „Vielleicht wird ein Professor der Kunstgeschichte Anno 1931 etwa nach folgendem Gerippe vorgehen: Firma R. Santi & Cie. Bureau: früher Perugia und Florenz, seit Empfang heiligster Ordres Rom, Borgo. Hauptbranche: Fresco in grosso (stramme Tendenz). Nebenbetrieb: heilige Familien (freundliche Stimmung), Grotesken (sehr animiert), auch Porträts loco hübsche Frage. Hauptabsatz: hohe Klerisei und Finance. Sehr an Position gewonnen durch Beteiligung des Kleinkapitales mit Kompagnons: Pippi, Penni, Johann von Udine usw. Geographische Vertriebssphäre, Preiskourant usw."

Geistesgeschichtliche contra naturwissenschaftliche Methode. — Justi lebte im Zeitalter einer Überschätzung der Naturwissenschaften, die zu Versuchen führte, naturwissenschaftliche Denkweisen auf die Kunstforschung zu übertragen. Bukle, Comte, Taine, Kolb u. a. vertraten mit mehr oder weniger Glück diese naturwissenschaftlich-positivistisch orientierte historiographische Strömung. Justi verkannte nicht den heuristischen Wert solcher — wie er sagte — zoologischen Betrachtung für Feststellung der Genealogie der Stilerscheinungen, aber er lehnte diese Methode als artfremd für die Darstellung der kunstgeschichtlichen Folge ab. Überhaupt schien ihm der Entwicklungsbegriff, der wie eine Zwangsvorstellung von Hegel bis Darwin das geschichtliche Denken beherrscht habe, nicht übertragbar auf Erscheinungen des höheren geistigen Lebens. „Es gibt wohl kein historisches Prinzip, in dessen Namen so viel leeres Stroh gedroschen worden ist", heißt es im „Winckelmann". Dieses skeptische Verhalten, das Justi mit Burckhardt gemeinsam hatte, machte ihn mißtrauisch gegen die Stilkritiker. Zumal gegen jene, die glauben, daß Stilwandlungen eines großen Künstlers so stetig und geradlinig verlaufen wie physiologische Vorgänge, und die dabei, weil ihre Betrachtungsweise zoologisch und nicht psychologisch ist, die mancherlei Unterbrechungen einer Entwicklungslinie durch Umgebung, Zufall, Besteller-

wünsche, Motive und anderes mehr vergessen. Im „Michelangelo" vergegenwärtigt sich Justi z. B. halb scherzhaft, wie der normale Stilkritiker von den Jugendwerken sprechen würde, wenn Michelangelo 1505 gestorben wäre. „Im David, in der Pietà hätte man die Akme seiner Laufbahn angestaunt, im Matthäus Spuren des Verfalls erkannt und vermutet, er habe sterben müssen, nachdem er sich siegreich mit den Größten seiner Zeit gemessen." Der Künstler ist, das lehrt sein Studium, ein Proteus, dem nicht nachzurechnen ist, was er in jedem Jahre hätte machen dürfen, müssen und können. Die Überschätzung des falsch verstandenen genetischen Elementes dem psychologischen gegenüber ist gleichermaßen Ausfluß eines in der Geschichtsforschung unangebrachten Exaktheitswahnes wie die sklavische Unterwürfigkeit unter das Dokument. Der Geist kann triftige Indizien für einen Tatbestand zur Verfügung haben — selbst gegen die Aussage von Urkunden. Justi führt im „Michelangelo" ein charakteristisches Beispiel für die Verblendung durch den wissenschaftlichen Gemeinplatz von der Beweiskraft der Urkunden an. Leos X. Bemerkung über Michelangelos terribilità, die der Maler Sebastiano Luciani brieflich überliefert hat, schob man Julius II. zu, weil man — bis zu Herman Grimms Aufdeckung des Irrtums — statt 1520 gelesen hatte: 1512. — Es hängt schließlich auch mit Justis Skepsis gegenüber einer „Erhellung" der Kunstgeschichte durch die Naturwissenschaften zusammen, daß er der Kollektivhypnose von Künstlern und Kennern durch Adolf Hildebrands Theorie der flächenhaften einansichtigen Plastik oder, wie Justi ironisch-zweideutig sich ausdrückte, „durch die Idee der Flachheit" entgegentrat.

Schönheit contra Häßlichkeit. — Die ästhetischen Vorstellungen Justis wurzeln ganz im deutschen Klassizismus. In dem schönen Vortrag über Raphaels Verklärung (1870) hat er seine Theorie auf eine kurze Formel gebracht: „die Kunst sollte uns mit einer inneren Heiterkeit und Erhebung beglücken, indem sie aus den zerstreuten Goldadern der Natur und in der Erinne-

rung an eine vollkommene Welt ein Ideal der Größe und Schönheit zu entdecken und zu bilden trachtete. Das Bild der Nachtseite der moralischen Welt und der Formenwelt aber gestalten zu wollen, dazu sollten sich die großen Herrscher im Reiche der Grazie nicht verirren." Mit diesen Glaubenssätzen einer idealistischen Schönheitslehre alterte Justi in die Periode des Naturalismus hinein. Ihm mußte das Wesen der modernen Malerei zunächst in ihren antipathischen Motiven sich offenbaren. Hier fand er angeekelt die Muffigkeit des Armeleutemilieus, das Pathologische von Leib und Seele, das Perverse, Monströse, Bestialische, Idiotismus, Raffinement und Verfall, „also, daß Kunstsäle und Kunstbücher zuweilen ein aus den Dunstkreisen von Hospital, Zuchthaus und Irrenzelle gemischtes Parfüm ausatmen, wie das Theater des nordischen Propheten, diese hohe Schule von Menschenhaß und Menschenverachtung".

Form contra Formentartung. — Den theoretischen und praktischen Formenhaß im weitesten Sinne bezeichnete Justi als „Amorphismus". Im Technischen der Malerei fällt dieser Begriff zusammen mit Skizzismus, mit dem wilden Pinselfuchteln, der dreisten Unfertigkeit, dem Defizit an Ausführung, das mit der Ratekunst des Betrachters gedeckt werden soll, mit der Materie cruder Farbenflecke und wie die Sünden der modernen Kunst alle heißen, die Justi, der Entdecker des größten Impressionisten, im Werke über Velasquez aufzählt. Justi meinte gelegentlich, diese moderne Art schmeichele zwei starken Leidenschaften: der Faulheit und der Eitelkeit. „Letzteres wegen des Wahnes der Genialität, des feurigen Temperamentes." Aus dem Gegensatz zwischen Form und Formlosigkeit ergibt sich auch Justis Liebe für das Gestaltenbild, seine Abneigung gegen das Stimmungsgemälde: „Stimmung ist etwas Formloses." Solcher ästhetischen Überzeugung liegt zuletzt nicht nur ein verstandesmäßiges wissenschaftliches, sondern ein rein gefühlsmäßiges Element zugrunde: es ist der Haß des „gebildeten" Menschen, der durch und durch geformten Persönlichkeit gegen

das noch nicht Gebildete, das Chaotisch-Ungestaltete, das formlos Zerflatternde.

Das Ruhige gegen das Nervöse. — Als Anlage und Erbe des 18. Jahrhunderts besaß Justi die Ruhe des kontemplativen Menschen. Wie hätte er die großen wissenschaftlichen Arbeitspläne durchführen können ohne die Gabe lang enthaltender innerer Energie? Das Tempo im letzten Drittel des sich im Ringen nach materiellen Erfolgen zu Tode hetzenden 19. Jahrhunderts machte er nicht ohne Recht verantwortlich für die fiebernde, hastige Gedankenbildung, für die nach dem Moment greifende malerische Technik, für den in Sprüngen sich bewegenden Kollektivgeschmack. Der moderne Bildbetrachter empfindet es, wie Justi meinte, als eine ihn aufhaltende Belästigung, sich mit Idee, Handlung, Gegenstand, Anordnung, Raumentwicklung eines Bildes zu befassen, er dürstet nur nach den kurzen Nervenerregungen, die vom Eintritt des flächenhaften Farbenchaos in die Sehzentren ausgehen. Aus dieser Kritik der eiligen und lauten Zeit, aus dem Bedürfnis Justis nach Ruhe im Doppelsinne des langsamen Lebenstempos und der Stille erklärt sich auch der bittere Humor des kleinen Aufsatzes „Zur Pathologie der Tonkunst". Im Bewußtsein, einen hoffnungslosen Kampf gegen das Piano zu führen, rächt sich Justi an der aufdringlichsten aller Künste durch nackten Hohn:

„In Lemuria, jenem schönen Land,
Wo unsere Affenwiege stand,

gab es noch keine Musik. Dante würde heute einige Riesenpianos ersonnen haben, die ... durch die Schluchten des Inferno erklungen wären. Nach dieser Verbesserung würde unter den Verdammten gewiß nur eine Stimme sein:

Ohne sie
War die Hölle keine Hölle,
Wenn sie klingen, hör' ich kaum
Meines Zerberus Gebelle —"

Von Justi öffentlich unausgesprochen blieb der Gegensatz: Aristokrat contra Masse. — Als junger Mensch war Justi bezeichnenderweise unter dem Einfluß eines Buches — Mignets Geschichte der Revolution — politischer Romantik verfallen. Er wurde „Turner" und suchte das „Volk" näher kennenzulernen. Der Traum verflog rasch. „Welch gemeiner philisterhafter Geist trat mir da entgegen, welche Heloten an Geist diese Führer, welcher Kehricht an Eigennutz, Rachsucht und Unsittlichkeit dieses ‚Volk', welche beispiellose Barbarei müßte eintreten, wo dieser Auswurf der Menschheit die Leitung der Dinge überkommen hätte." An das stille Ufer seines Gelehrtendaseins warf die Bewegung des Sozialismus, deren Anfänge der Alternde miterlebte, ihre ersten Wellen. Justi kam aus dem Heroenzeitalter, seine reifen Jahre fielen in die Zeit Bismarcks. So sehr ihm die Irrlehre von der Souveränität des Individuums verhaßt war, noch mehr war ihm der Gedanke an die Souveränität der Masse verhaßt. Massenansprüchen, Massenanhäufungen ging er wie Burckhardt aus dem Wege, mochten sie sich in die Form von Festen, Riesenmuseen, Weltausstellungen, Großstädten, Großbetrieben oder wie sonst kleiden. Er hätte einem Zeitalter hemmungsloser Popularisierung der Kunst angeekelt den Rücken gekehrt und Böcklin zugestimmt: „es gibt keine Kunst für alle." Ein Geschlecht, das ohne Ehrfurcht ist, hätte er nicht verstanden und in eine Nation nicht gepaßt, die nach der Aristokratie des Geistes kein Verlangen mehr trägt. Der Vortrag über den Amorphismus, die einzige zusammenhängende Äußerung Justis zur Kunst der Gegenwart, klingt im Grunde aus in dem Hebbelischen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Mit Justi wurde der letzte Enkel des Zeitalters Goethes zu Grabe getragen. —

In einer solchen Negation darf aber die Betrachtung Justis, des Kunstgeschichtsschreibers, nicht ausklingen. Wir fassen zum Schluß noch einmal die Trilogie seiner Meisterbücher zu einem Überblick über Justis positive Gesamtleistung und in ihr über

die zweite große, mit ihm abschließende Lebensperiode der deutschen Kunstgeschichte zusammen.

Bei den Pflegern derjenigen Wissenschaften, wo die Tatsachen und die Methode fast alles sind und der Mensch sehr wenig, außer sofern er selbst die lebendige Methode ist, fällt das Interesse ihrer Geschichte „zusammen mit dem Interesse an der Geschichte der Entstehung und des Fortschritts, der Umwege und Kreisläufe menschlicher Meinungen". Mit diesen Worten widerspricht Justi einmal Voltaire, der von Schriftstellerbiographien nichts hören wollte, weil das Leben eines ruhigen Gelehrten in seinen Werken beschlossen sei. Justis Persönlichkeit tritt ganz hinter seinen Büchern zurück, oder richtiger: sie liegt ganz in ihnen. Die drei großen Werke sind die Schicksalswenden im Leben ihres Verfassers. Jedes Glied dieser erhabenen Trilogie repräsentiert eine Stufe der geistigen Entwicklung Justis, jedes birgt darüber hinaus einen in sich geschlossenen Kreis künstlerischer Probleme, alle drei in ihrer Aufeinanderfolge und ihren wechselseitigen Bezogenheiten zeigen die Gliederung der inneren Laufbahn Carl Justis und die Etappen des Marsches der kunstwissenschaftlichen Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das erste Buch: „*Winckelmann*". Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen (Band I 1866, Band II 1872) schildert „buchtenreich wie das griechische Meer, rankenreich wie ein Rokokospiegel" (C. Neumann) das Werden einer Wissenschaft auf dem Grunde der geistigen Bewegungen eines Jahrhunderts. Es ist das hohe Lied von der Macht des Gelehrten, um den sich eine Welt bewegt. Diese Welt ist die des Geistes. Ideen sind die Helden des Buches, ihr Einfluß auf die Menschen, ihre Schicksale, ihre Gegenspieler, ihre Mit- und Nachläufer, das bildet seinen Inhalt. Nie wieder ist für eine Wissenschaft eine so ungeheure Propaganda getrieben worden, wie sie Justis Winckelmann-Bände für die Kunstwissenschaft darstellen, weil er am Schicksal des Seehausener Schulmeisterleins zeigt, wie tiefe

Erlebnisse ein der Kunstforschung restlos geweihtes Dasein schenken kann. Winckelmanns Figur symbolisiert aber zugleich die Loslösung Justis von Theologie und Philosophie und seinen Übergang zu Kunst und Geschichte. Damit spiegelt dies erste Meisterbuch ein Stück der Bildungsgeschichte seines Meisters wider. Justi hat selbst in etwas das Schicksal Winckelmanns an sich erleben können. In dem Instinkt, daß er eines Landes bedürfe, das ihm Maßstäbe geben könne, warf er sich mit einem gewaltsamen Ruck von Deutschland nach Italien. Im eigenen Aufstieg aus beengten heimischen Verhältnissen zu freien Sphären fand Justi in der Fremde die Farben zur Schilderung des romanhaften Weges Winckelmanns von Stendal über Rom nach Triest. Sogar in Winckelmanns Konvertitentum konnte Justi eher als andere sich einfühlen, war er doch selbst nahe daran gewesen, zur Irvingschen Kirche überzutreten. Italien heilte ihn wie seinen Helden von Seelen- und Sinnenqualen. Es ist nicht das Entscheidende, daß Justi in Italien die großen Meisterwerke der Kunst in Originalen sah, sondern daß die Weite der plötzlich erlebten Spannungen ihn groß und original zu sehen lehrte. Noch eine andere Wohltat dankte er Italien. Aus dem verkauzten, grüblerisch-quälerischen Deutschland ultra montes versetzt, lernte er im italienischen Volk die in Tugenden und Lastern menschlichste Tochter Europas kennen, eine ihm neue Welt, wo nicht wie im Norden das Grundsätzliche regiert, sondern das Jeweilige, wo nicht die Sache den Menschen tyrannisiert, sondern die Menschen mit den Sachen läßlich sich abfinden. Gewiß: für Justi kein Boden, auf dem die Ideen eines so strengen Ethikers wachsen können, aber eine Luft, die den „gefrorenen Christ" aufblühen läßt.

Während der Arbeit am zweiten Bande des „Winckelmann" (1867) empfing Justi im Palazzo Doria in Rom vor dem Bildnis des Papstes Innozenz X. die Inspiration, das Leben und das Jahrhundert des Malers *Diego Velasquez* zu schreiben. Diesmal ging der Anstoß von einem Kunstwerke

und nicht von einem Buche aus, am künstlerischen Erlebnis, nicht am philosophischen Begriff entzündete sich Justis wissenschaftliche Phantasie. Das Winckelmann-Buch enthält die Schicksalsgeschichte von ästhetischen Theorien, das Velasquez-Buch die Entwicklung einer künstlerischen Anschauung. Und — wie bezeichnend für das Kontrastbedürfnis Justis! — auf den Verehrer einer Metaphysik des Schönen läßt er den Verächter der idealistischen Dogmen folgen. Der Welt des Bernini und Rubens, die Winckelmann verabscheute, gehört Valesquez als einer ihrer stolzesten Genien an. Winckelmann ist erst in Rom zum Menschen geworden. Der Ruhm des Velasquez ist es, daß an ihm die zweimalige Fahrt nach Italien und Rom ohne Schaden vorübergegangen ist. Die Figur des Malers löst sich freier vom Hintergrunde seines Zeitalters los als die Gestalt des Gelehrten von seiner Umwelt. Der Umfang der geschichtlichen Fragestellungen des Velasquez-Werkes ist nicht mehr so enzyklopädisch weit. Dafür ist Justi — jetzt reiner Historiograph der Kunst — den künstlerischen Problemen delikatester Art eng auf den Leib gerückt. Velasquez hatten die Maler so recht als ihre Entdeckung betrachtet. Von Pacheco und Quevedo an, über Raphael Mengs und Boschini hinweg bis zu Wilkie, Burnet, Manet, Stevenson und Liebermann sind es Maleraugen gewesen, die seine Bedeutung erkannt und wiedererkannt haben. Mit ihnen teilen sich die Kenner und Positivisten der Kunstforschung: Deutsche wie Waagen, Engländer wie William Stirling, Franzosen wie W. Bürger (Thoré) in den Ruhm der Entdeckung des großen Spaniers für den Parnaß der Malerei. Ihn wissenschaftlich als den wahren nationalen Maler Spaniens, in dem die Nation „ihr eigenstes Selbst und ihr besseres Selbst“ wiedererkennt, ausgerufen zu haben, blieb Justi vorbehalten. Es ist ein überaus bezeichnender Zug wahrhafter Genialität, daß Justis Instinkt ihn, der weder Maler noch Kenner war, auf dieses künstlerische Phänomen ersten Ranges hinwies. Als das Werk erschien (1888), kam es im psychologischen

Moment an den Tag. Der junge Impressionismus grüßte in ihm den „peintre le plus peintre qui fût jamais" (W. Bürger), den großen Ahnherrn der Wirklichkeitsmalerei. Der Gelehrte — fern vom Getriebe des Kunstmarktes und dem Geraune in den Ateliers der Maler — war intuitiv seiner Zeit vorausgeeilt. Er hatte das Bild des Helden bereits errichtet, dem zu huldigen Justi freilich den Impressionisten durchaus das Recht absprach. Wie Justi das Winckelmannschicksal nicht fremd geblieben ist, so trug er auch in sich ein Stück der Natur des Velasquez. Bei der Herausarbeitung seines Wirklichkeitsstiles fand Justi den eigenen wissenschaftlichen Stil. In der Schilderung des illusionsstärksten Darstellers der Kunstgeschichte wird Justi selbst zu einem Meister kunstgeschichtlicher Darstellung. Wesenszüge des Spaniers: stolze Bescheidenheit, unbestechlichen Tatsachensinn, Vorurteilslosigkeit des Auges, fühlte er dem eigenen Blut verwandt. Die souveräne Beherrschung der Mittel, die Velasquez zu einem Kolumbus der Malerei, der ihr eine neue Welt entdeckte, gemacht hat, auf seinem Felde errang sie sich der Gelehrte. In der Arbeit am „Velasquez" wurde Justi der große Beobachter und wirklichkeitstreueste Schilderer im Bereich der Kunsthistoriographie.

Und nun das Schlußbild der Trilogie: die beiden Bände mit Beiträgen zur Erklärung der Werke und des Menschen *Michelangelo* (I. Band „Beiträge" 1900, II. Band „Neue Beiträge" 1909). Justis Bildnis des Plastikers und Malers Michelangelo ist im Reliefstil gehalten. Aus einem halb malerischen Hintergrunde, den die Gestalten der großen päpstlichen Auftraggeber füllen, löst sich in voller plastischer Rundung die Figur des Mannes. Das Wagnis, die Absichten und Gedankengänge Michelangelos aufzuspüren, kann nur gelingen, wenn man das Rüstzeug Justis, in den Großkämpfen mit dem Winckelmann- und dem Velasquez-Stoff erprobt, mitbringt. Darunter verstehen wir nicht in erster Linie den Reichtum positiven geschichtlichen Wissens — unentbehrlich freilich, aber auch einem Geist von

begrenzteren Horizonten erreichbar — als vielmehr Fülle und Tiefe der Menschen- und Lebenskenntnis, die über Heroenverehrung hinaus zur Lösung des Genierätsels allein die Schlüssel bietet. Justi sagt einmal selbst: „wer die Schule des Lebens und der Leidenschaft nicht durchgemacht hat, dem wird trotz grammatischer und historischer Gründlichkeit Shakespeare ein verschlossenes Buch bleiben." Die Totalität der Kräfte eines schöpferischen Genius konnte Justi nachbildend nur erfassen aus der Totalität eigenen Wesens heraus. Diese aber kann man nicht erwerben, sie ist Gnade. Vom Kulturgeschichtsschreiber, vom Meister der Gelehrtengeschichte, als den er sich im Winckelmann erwiesen hatte, und vom Kunstgeschichtsschreiber, zu den ihn die Velasquez-Studien hatten werden lassen, ist Justi in den Michelangelo-Beiträgen zum Psychologen geworden. Es ist sein letztes großes und sein methodisch modernstes Werk, schon ein Produkt des analysierenden, seelenzergliedernden 20. Jahrhunderts.

Gelegentlich der Beschreibung und Erklärung der Denkmäler von S. Lorenzo schreibt Justi, jemand habe gesagt, der Mensch lebe oder solle leben zuerst mit den Toten, dann mit den Lebenden, zuletzt mit sich. Sein „Winckelmann" war ein Denkmal der Vergangenheit, den Kindheitstagen einer Wissenschaft und ihrem Gründer errichtet. Der „Velasquez" war ein Geschenk intuitiven Vorausahnens der künstlerischen Strömungen an die Gegenwart, an die Künstler der Zeit. Im „Michelangelo" lebt Justi mit sich selbst, dies Werk zieht die Summe seiner eigenen Existenz. Der alte Mann, gefüllt mit Wissen, das Weisheit geworden, geprüft und geläutert in Qualen geistiger Produktion, leidvoll-glücklich in den Wundern der Konzeption und der Stoffgestaltung, erhob das Problem der Genialität zur Kernfrage seiner sinkenden Tage. Vereinsamung, Menschenverachtung, Selbstzucht und Selbstzweifel, Entrücktheit, Erschlafftsein, Verzehrtwerden von den Flammen schöpferischer Einfälle — ihm, dem Gelehrten, waren diese Michelangelo-

schicksale doch auch vertraut! Das Buch, das dem Künstler geweiht ist, führt von allen Werken Justis am meisten in die Tiefe. Über das Sichtbare, Darstellbare, Denkbare, diese Grundstoffe der vorangegangenen großen Monographien, leitet es hinüber in das Reich des Unsichtbaren, Niedarstellbaren, in das „Labyrinth der Brust", an die Quellen der schöpferischen Ströme im Innern eines großen Menschen.

Der erste der beiden Michelangelo-Bände ist als eine biographisch-kritische Trilogie aufgebaut. Die drei Teile: das Gewölbe der Sixtinischen Kapelle, die Tragödie des Grabmals und der Abschnitt bildnerische Gepflogenheiten, verhalten sich nach Justis Worten zueinander wie Geist zu Schicksal zu Materie. Als eine große geistesgeschichtliche Trilogie faßten wir die Hauptwerke Justis zur Einheit zusammen. Das erste Buch — vor dem Hintergrunde des 18. Jahrhunderts — enthält am meisten Wissensstoff, es ist das Werk eines unermüdlichen Lesers. Das zweite Werk — im 17. Jahrhundert spielend — handelt am meisten von Kunst, es ist das Bekenntnis eines Sehendgewordenen. Das dritte Buch — dem Genie des 16. Jahrhunderts gewidmet — birgt am meisten Weisheit, es ist die Gabe eines nach innen Blickenden, aus dem Innersten Schöpfenden. Der „Winckelmann" ist das Buch des Denkers, der „Velasquez" das Buch des Beobachters, der „Michelangelo" das Buch des Dichters Justi.

*

Die deutsche Kunstgeschichtsschreibung nähert sich ihrem dritten Lebensabschnitt. Die erste Epoche, deren zeitliche Grenzen durch Winckelmann und Rumohr gekennzeichnet werden, war griechisch-italisch nach wissenschaftlicher Blick- und Denkrichtung eingestellt. Sie war eine ästhetisch-literarische Periode in Maßstäben, Methoden und Meinungen. Die zweite Epoche der deutschen Kunstforschung, anhebend mit Passavant und Waagen und abschließend mit Grimm und Justi, wurde beherrscht von historisch-fachmännischen Denkweisen.

Ihr wissenschaftlicher Horizont hatte sich ins Europäisch-Abendländische geweitet. Wir stehen heute mitten im Übergang von den bisherigen stoffordnenden zu neuen formenausdeutenden Arbeitsverfahren, von Tatsachenforschung zu Begriffsforschung, von europäischen zu weltwissenschaftlichen Perspektiven. Im dritten Reich der Kunstgeschichte wird vermutlich das historisch-reflektierende Element aus seiner Vormachtstellung als Grundlage aller wissenschaftlichen Arbeit in eine Hilfsstellung verwiesen werden.

Ansätze zu solcher Richtungsänderung sind schon in den alten, bereits historisch gewordenen Methoden und Schulen der Kunstgeschichtsschreibung gegeben. Der Sensualismus Jakob Burckhardts, sein Rückgriff auf das unmittelbare Empfinden des Betrachters, ohne das Kunstgeschichte bloße Wissensübermittlung bleibt, die geschichtsphilosophische Synopsis aller kulturhistorischen Faktoren bei Schnaase, Justis Rechnen mit dem Irrationalen im Tun des schöpferischen Menschen und mit dem Relativen im Erkennen des Gelehrten, der zum mindesten theoretische Universalismus Kuglers: Wege vom Gestern zum Morgen sind diese geistesgeschichtlichen Taten, sie sind schließlich der beste Teil des Erbes, das die Väter in die Hände der Söhne legen.

ZEITTAFEL

DER WICHTIGSTEN QUELLENSCHRIFTEN ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG

*

1807 G. W. F. Hegel: Phänomenologie des Geistes.
1819 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung.
1820 [Johann David Passavant]: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toskana, von einem deutschen Künstler in Rom.
1822 Wilhelm von Humboldt: Über die Aufgaben des Geschichtschreibers.
1822 Gustav Friedrich Waagen: Über Hubert und Jan van Eyck.
1827/31 Karl Friedrich von Rumohr: Italienische Forschungen.
1828 Friedrich von Schlegel: Vorlesungen über Philosophie der Geschichte.
1831 Heinrich Heine: Pariser Salon.
1832 Karl Friedrich von Rumohr: Drei Reisen nach Italien.
1833 Johann David Passavant: Kunstreise durch England und Belgien.
1833 Gustav Friedrich Waagen: Rubens.
1833/36 G. W. F. Hegel: Geschichte der Philosophie.
1834 Carl Schnaase: Niederländische Briefe.
1835 G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik (aus dem Nachlaß).
1835 Heinrich Gustav Hotho: Vorstudien für Leben und Kunst.
1835 Ernst Förster: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte.
1837 Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei.
1837/41 Graf A. Raczynski: Histoire de l'art moderne en Allemagne, deutsch von F. H. v. d. Hagen.
1837/39 Gustav Friedrich Waagen: Künstler und Kunstwerke in England und Paris.
1839/58 Johann David Passavant: Raphael.
1840 Karl Immermann: Düsseldorfer Anfänge.
1840 Eduard Koloff: Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance.
1840 Franz Kugler: Geschichte Friedrichs des Großen.
1840 Franz Kugler: Pommersche Kunstgeschichte.
1842/45 Heinrich Gustav Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei.
1842 Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte.
1842 Franz Kugler: Karl Friedrich Schinkel.
1842 Jakob Burckhardt: Die Kunstwerke der belgischen Städte.
1843/64 Carl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste.
1843/52 Karl Bötticher: Tektonik der Hellenen.
1843/45 Gustav Friedrich Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland.

1844 Gustav Friedrich Waagen: K. F. Schinkel als Mensch und als Künstler.

1845/59 Alexander von Humboldt: Kosmos.

1847 Franz Kugler — Jakob Burckhardt: Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Aufl.

1848 Franz Kugler — Jakob Burckhardt: Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Aufl.

1848 Ernst Guhl: Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien.

1852/57 Anton Springer: Kunsthistorische Briefe.

1853 Wilhelm Lübke: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen.

1853 Ernst Förster: Geschichte der deutschen Kunst.

1853/54 Franz Kugler: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte.

1853 Johann David Passavant: Die christliche Kunst in Spanien.

1853 Jakob Burckhardt: Die Zeit Constantins des Großen.

1853/56 Ernst Guhl: Künstlerbriefe.

1854 Eduard Koloff: Rembrandts Leben und Werke.

1854/56 Franz Kugler: Geschichte der Baukunst im Mittelalter.

1855 Wilhelm Lübke: Geschichte der Architektur.

1855 Jakob Burckhardt: Der Cicerone.

1855 Anton Springer: Handbuch der Kunstgeschichte.

1855/58 Heinrich Gustav Hotho: Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängen und Zeitgenossen.

1858 Franz Kugler: Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Preußischen Staate (aus dem Nachlaß).

1860/63 Herman Grimm: Michelangelo.

1860 Wilhelm Lübke: Grundriß der Kunstgeschichte.

1860 Jakob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien.

1861/63 Gottfried Semper: Der Stil.

1862 Gustav Friedrich Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malschulen.

1866 Anton Springer: Wege und Ziele der deutschen Kunst.

1866/72 Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen.

1866/67 Gustav Friedrich Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien.

1867 Jakob Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien.

1867 Wilhelm Lübke: Die Renaissance in Frankreich.

1869 Anton Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte.

1870 Rudolf Haym: Die romantische Schule.

1872 Herman Grimm: Das Leben Raphaels.

1873 Wilhelm Lübke: Geschichte der deutschen Renaissance.

1873/74 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.

1875 Moritz Thausing: Dürer.

1876 Herman Grimm: Goethe.

1876 Theodor Fechner: Vorschule der Ästhetik.

1878 Anton Springer: Raphael und Michelangelo.

1880 Wilhelm Lübke: Geschichte der Plastik.

1881 Wilhelm Lübke: Geschichte der italienischen Malerei.

1883 Wilhelm v. Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei.

1883 Wilhelm Dilthey: Einleitung in die Geisteswissenschaften.

1884/01 Georg Dehio: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.

1885 Henry Thode: Franz von Assisi.

1886 August Schmarsow: Melozzo da Forli.

1886 Robert Vischer: Studien zur Kunstgeschichte.

1887 Wilhelm von Bode: Geschichte der deutschen Plastik.

1887 Wilhelm von Bode: Italienische Bildhauer der Renaissance.

1888 Carl Justi: Diego Velasquez und sein Jahrhundert.

1888 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock.

1890 [Julius Langbehn]: Rembrandt als Erzieher.

1890 Hubert Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei.

1892 Anton Springer: Albrecht Dürer.

1892 Carl Justi: Murillo.

1893 Richard Muther: Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts.

1893 Alois Riegl: Stilfragen.

1893 Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

1894 Heinrich Alfred Schmid: Matthias Grünewald.

1895 Franz Wickhoff: Die Wiener Genesis.

1896 Conrad Fiedler: Schriften über Kunst.

1896 August Schmarsow: Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste.

1897 ff. Wilhelm von Bode: Rembrandt.

1898 Heinrich Wölfflin: Die klassische Kunst.

1898 Jakob Burckhardt: Erinnerungen aus Rubens (aus dem Nachlaß).

1898 Josef Strzygowski: Das Werden des Barock.

1899 Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

1900 Carl Justi: Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen.

1901 Josef Strzygowski: Orient oder Rom.

1901 Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern.

1902 Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt.
1902 Carl Justi: Amorphismus in der Kunst.
1902 Carl Neumann: Rembrandt.
1902 Wilhelm von Bode: Florentiner Bildhauer der Renaissance.
1903 Herman Grimm: Fragmente (aus dem Nachlaß).
1904 Robert Vischer: Rubens.
1904 Max Dvořak: Das Rätsel der Brüder van Eyck.
1905 Jakob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen (aus dem Nachlaß).
1905 August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstgeschichte.
1905 Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers.
1908 Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung.
1908 Carl Justi: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens.
1909 Carl Justi: Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke.

LITERATUR

*

ALLGEMEINES

Die für den ersten Band meiner „Deutschen Kunsthistoriker" (von Sandrart bis Rumohr) sowie für den vorliegenden, von Passavant bis Justi führenden Band benutzte Literatur allgemeinerer Art wird, um immer wiederkehrende Anführungen bei den Literaturangaben zu den einzelnen Abschnitten des Buches zu vermeiden, im Folgenden zusammengestellt:

Die drei wichtigsten Veröffentlichungen zur Geschichte der Kunsthistoriographie sind Ernst Heidrichs „Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte" (von Heinrich Wölfflin aus Heidrichs Nachlaß herausgegeben, Basel 1917), die „Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte" (Wien 1914 ff.) von Julius von Schlosser und Albrecht Dresdners „Geschichte und Theorie der Kunstkritik", von der 1915 in München der erste Band erschienen ist. Vgl. ferner die von Hans Tietze im Rahmen seiner „Methode der Kunstgeschichte" skizzierte Entwicklung des Begriffs der Kunstgeschichte (Leipzig 1913), die Dissertation von Kurt Eberlein „Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert", Berlin 1919, und Leonardo Olschkis „Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur", 2 Bde., Heidelberg 1918, 1922.

Einzelne Abschnitte aus der Geschichte der Kunstwissenschaft sowie Teilfragen methodischer, biographischer und bibliographischer Natur sind mehr oder minder eingehend behandelt worden. Ich nenne aus Carl Justis „Winckelmann" (3. Aufl. 1922) den Abschnitt des dritten Bandes über „Vorläufer der Kunstgeschichte". Zu verweisen ist auf die zahlreichen Bemerkungen über Kunsthistoriker und ihre Werke in der „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts" von Cornelius Gurlitt (Berlin 1899) und in H. Hettners „Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert" (Braunschweig 1893). Eine gute Übersicht über die Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts gab auch Arnold Winkler in seiner Einführung in J. J. W. Heinses „Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie" (Leipzig und Wien 1912).

Reich an Gedanken zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte ist das Sammelreferat von Erich Rothaker über Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe", Tietzes „Methode der Kunstgeschichte" und Wulffs „Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Künste" im „Repertorium für Kunstwissenschaft" 1919. Wichtig auch das im „Münchner Jahrbuch der bildenden Künste", X. Band, 3. Heft veröffentlichte Referat über einen Vortrag A. Frankls: „Hauptrichtungen der Kunstwissenschaft".

Die Geschichte der Ideen und Begriffe der Kunsthistoriographie steckt noch ganz in den Anfängen. Herman Grimm schrieb 1886 sein Kapitel über „Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten", Joseph Gantner 1922 eine Münchener Dissertation „Michelangelo, die Beurteilung seiner Kunst von Lionardo

bis Goethe", Beiträge zu einer Ideengeschichte der Kunsthistoriographie. Abgesehen von Heinrich Wölfflins Andeutungen zur Geschichte des Begriffes „Barock" („Renaissance und Barock", 2. Aufl. München 1907) kommen ferner in Frage das Buch von Felix Philippi: „Der Begriff der Renaissance" (Leipzig 1912) und folgende kleinere Arbeiten: E. Heyfelder: „Die Ausdrücke Renaissance und Humanismus", Deutsche Literaturzeitung 1913, Nr. 36; Konrad Burdach: „Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation" in den Sitzungsberichten der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1910. Material zur Geschichte des Begriffs „Gotik" brachten bei Lüdtke: „Gotik im 18. und 19. Jahrhundert", Zeitschrift für Wortforschung 1903, und C. von Klenze in seinen Schriften: The interpretation of Italy during the last two centuries, Chicago 1907; The growth of interest in the early italian masters, 1906; The gotic Revival in England and Germany, 1905. „Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben" behandelte eingehend 1921 Hermann Schmitz. Besonders wertvoll ist der Walter Timmlings Bibliographie: „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft" (Leipzig 1923) beigegebene Aufsatz P. Frankls: „Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik".

Selbstverständlich enthält auch die Literatur über die Geschichte der neueren Historiographie manches für die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung Wichtige. Zu vergleichen sind daher Eduard Fueter: „Geschichte der neueren Historiographie" (München-Berlin 1911) und dazu G. von Belows Anzeige in der Vierteljahresschrift für soziale und Wirtschaftsgeschichte 1912, Hashagens Besprechung in der Westdeutschen Zeitschrift 1913 und Benette Croce: „Von der Geschichte der Geschichte", Internationale Monatsschrift 1913. Ferner sind von Bedeutung die Aufsätze M. Ritters in der Historischen Zeitschrift, Bd. 109, 112: „Studien über die Entwicklung der Geschichtswissenschaft"; B. Croce: „Zur Theorie und Geschichte der Historiographie" (Tübingen 1915); G. v. Below: „Die deutsche Geschichtsschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unseren Tagen (Leipzig 1916) und besonders tief und weitblickend Wilhelm Diltheys Aufsatzfolge: „Das 18. Jahrhundert und die geschichtliche Welt", Deutsche Rundschau 1901.

Eine eigene Stellung nimmt das Buch von Joseph Strzygowski: „Die Krisis der Geisteswissenschaften" (Wien 1923) ein, das, durchsetzt mit Polemik, einen kritischen Rückblick auf die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung wirft und Strzygowskis aus seinen kunstwissenschaftlichen und methodologischen Arbeiten bekannte „Kuwend"-Methode systematisch entwickelt. Zweifellos ein überaus interessantes Werk. Es wird hier genannt, nicht nur, weil sein Verfasser auch mich im Verdacht zu haben scheint, ihn totschweigen zu wollen.

JOHANN DAVID PASSAVANT

Bibliographie, Ikonographie und Abbildungen einiger Werke Passavants bei Albert Dessoff: Biographisches Lexikon der Frankfurter Künstler im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1909. Kurze Selbstbiographie Passavants im V. Bericht über das Städelsche Kunstinstitut. Dezember 1863. Vgl. ferner Friedrich von Bötticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1898. Eine bis zur Geschwätzigkeit breite und frömmelnde Darstellung der Entwicklungsgeschichte Passavants, aber nur bis 1834 führend, gab A. Cornill im Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. 1864/65. Trocken die Notizenzusammenstellung Otto Donner von Richters in der Allgemeinen Deutschen Biographie XXV, S. 198ff. Die Kritik Rumohrs an Passavants „Ansichten über die bildenden Künste" findet sich in Schorns Kunstblatt 1821, S. 125—128. Sehr treffend die Charakteristik des Raphael-Buches Passavants durch Herman Grimm in dem Kapitel: Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten (1886). Vgl. auch Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, Berlin 1922. — Einzelnes zur Charakteristik des Menschen und Künstlers bei August Kestner: Römische Studien, Berlin 1850, Julius Schnorr von Carolsfeld: Briefe aus Italien, Gotha 1886, Friedrich Noack: Deutsches Leben in Rom 1700—1900, Stuttgart und Leipzig 1907. Zu Böhmer: Joh. Janssen, Joh. Friedrich Böhmers Leben, Freiburg i. Br. 1886, 3 Bde., und: Kurt Karl Eberlein, Joh. Fr. Böhmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener, in „Festschrift für Adolph Goldschmidt", Leipzig 1923. Hier ist auch die Literatur über August Kestner (S. 130 Anm.), Karl Joseph Ignaz Mosler (S. 129 Anm.) und Otto Magnus Freiherrn von Stackelberg (S. 131 Anm.) angegeben. Den feinsten Beitrag zur Psychologie der Kennerschaft enthält M. J. Friedländers Büchlein „Der Kunstkenner", Berlin 1919.

GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN

Grundlegend A. Woltmanns biographische Skizze, mit der Waagens „Kleine Schriften" 1875 eingeleitet werden (S. 1—52). Einzelne charakteristische Züge bei Heinrich Steffens: „Was ich erlebte", Breslau 1842, Bd. V und IX, und bei K. F. von Rumohr: „Drei Reisen nach Italien", Leipzig 1832, S. 279ff. Ein schöner Nachruf Schnaases in Band III der Zeitschrift der bildenden Kunst 1868. Den Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie verfaßte auf Woltmanns Studie fußend H. A. Lier, Bd. XI, S. 410ff. Vgl. ferner die hier angeführte Literatur. Von den unter Waagens Direktion zustande gekommenen Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie gibt Rechenschaft die Festschrift „Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin" 1880, S. 61ff. — Benutzt wur-

den die bei der Generalverwaltung der Staatlichen Musseen in Berlin bewahrten Personalakten Waagens und die Akten aus dem Naehlaß des Ministers von Altenstein im Geh. Staatsarchiv in Berlin. Von Rezensionen wichtig ist die von Franz Kugler geschriebene über Waagens „Kunstwerke und Künstler in England und Paris“ (Kunstblatt 1841). Einzelnes aueh bei Joseph von Führich: Briefe aus Italien an seine Eltern, Freiburg i. Br. 1883, und bei Fr. Noaek a. a. O.

HEINRICH GUSTAV HOTHO

Das biographisehe Material ist sehr beseliränkt. Außer Prantls Artikel in der Allgemeinen Deutsehen Biographie (Bd. XIII) kenne ich nur Hothos Personalakten bei der Generalverwaltung der Staatlichen Museen in Berlin (1830—1873). Vgl. auch Ernst Heidrich: Beiträge zur Gesehiehte und Methode der Kunstgesehichte, Basel 1917, S. 71.

CARL SCHNAASE

Teilweise noch ungedruckt der Lebenslauf in den Akten der Berliner Akademie der Künste (1853). Von Bedeutung für Schnaases Persönliehkeit ist sein an den I. Kunstwissensehaftlichen Kongreß in Wien 1873 gerichteter Brief (Mitteilungen des Österreiehischen Museums). An den Anfang des VIII. Bandes der „Geschiehte der bildenden Künste“ Sehnaases stellte Wilhelm Lübke eine, aueh gesondert (Stuttgart 1879) erschienene biographische Skizze, das Wertvollste, was über Sehnaases Leben vorliegt. Lübke benutzte u. a. aueh den „Lebenslauf“ Sehnaases für die Akademie der Künste. Daneben der von v. Donop verfaßte Artikel in der Allgemeinen Deutsehen Biographie (Bd. XXXII), sowie eine Anzahl Nekrologe, von denen ieh nenne: Wilhelm Lübkes Nachruf in der „Zeitsehrift für bildende Kunst“ Bd. X, den von Alfred Woltmann im „Repertorium für Kunstwissensehaft“ 1875, die Naehrufe von Anton Springer im „Neuen Reich“ 1875, I, und C. Grüneisen im „Christliehen Kunstblatt“. Vgl. aueh Karl Immermanns „Düsseldorfer Anfänge, Maskengespräche“ und den Briefweehsel Sehnaases mit Fr. v. Ueehtritz in „Erinnerungen an Fr. v. Ueehtritz“ (Herausgeber H. v. Sybel), Leipzig 1884, ferner Fr. v. Ueehtritz' „Blieke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben“ 1839—40. Die geistige Persönlichkeit Sehnaases würdigten, von Lübkes und Woltmanns Arbeiten abgesehen, Carl Neumann in Werkmeister: „Das 19. Jahrhundert in Bildnissen“, 33. Lieferung, und Ernst Heidrieh: „Beiträge zur Geschiehte und Methode der Kunstgesehiehte“, Basel 1907, S. 50ff. Vgl. ferner die Literatur zur Methodik und Entwieklung der Kulturgesehiehtsselireibung, besonders Fr. Jodl: Die Kulturgeschiehtsschreibung, Halle 1878; Wilhelm Dilthey: Entstehung der Kulturge-

schichte, Deutsche Rundschau 1901, sowie G. von Below: Die deutsche Geschichtsschreibung, Leipzig 1916, S. 15, 80. Einzelne Bemerkungen bei Max Dvořak: „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei", Leipzig 1918 und bei P. Franke: „Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik", Leipzig 1923. Wichtige Rezension der „Geschichte der bildenden Künste" durch Franz Kugler (Kunstblatt 1844, 1845, 1850).

EDUARD KOLOFF

Carl Neumann hat das Verdienst, als erster die Aufmerksamkeit wieder auf den an Vorurteilslosigkeit, künstlerischem Feingefühl und schriftstellerischem Geschick den Kreis der Fachgenossen seiner Tage überragenden Mann gelenkt zu haben. Die Angaben in den ersten Auflagen des Neumannschen Rembrandt-Buches (1901, 1905), daß Koloff als Beamter am Cabinet des estampes der Pariser Nationalbibliothek angestellt gewesen sei, ergänzte Neumann in der letzten Ausgabe (1922) durch den Hinweis auf eine Reihe von Beiträgen Koloffs zum „Kunstblatt", die in den Jahren 1834—40 erschienen sind. Brieflich hatte C. Neumann die Freundlichkeit, mir auf Anfrage mitzuteilen, daß seine früheren Angaben ihm entweder von W. von Seidlitz oder von George Riat gemacht worden seien. Persönliche Erinnerungen an Koloff veröffentlichte Wilhelm von Bode im Anschluß an meinen Koloff-Aufsatz in der „Kunstchronik" (1923, Heft 35/36 und Heft 43/44). Über „Collows" Kunstblatt-Aufsätze vgl. auch Ernst Guhl: „Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien", Stuttgart 1848, S. 83. Ein Verzeichnis der von Koloff im „Kunstblatt" in den Jahren 1834—40 veröffentlichten Aufsätze, wobei die nur vermutlich von ihm herrührenden Artikel durch [?] gekennzeichnet sind, dürfte nicht unwillkommen sein. Es würde sich lohnen, die Beiträge über Pariser Bauten, Plastiken, Museen und Ausstellungen als einen Band „Französische Kunst von Eduard Koloff" wieder herauszugeben.

[?] Über die vorzüglichsten Leistungen der Malerei und Bildnerei in Frankreich, von 1832 bis zur Ausstellung von 1833 einschl., und den gegenwärtigen Zustand der französischen Schule. 1834. Nr. 16, 17. Über christliche Kunst. 1834. Nr. 25, 26. Briefe über die Kunstausstellung in Paris 1834. Nr. 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57. [?] Über einige Monumente zu Paris. 1834. Nr. 59, 60, 61. Pariser Kunst-Arabesken. 1834. Nr. 87, 102. Über die öffentlichen Bauten in Paris. 1834. Nr. 91, 92, 93, 98 (1835, Nr. 50, 1836, Nr. 23, 24, 25, 26. 1837, Nr. 10, 11, 12, 13, 15). Das historische Museum in Versailles. 1835. Nr. 14, 1837, 71, 72, 73, 74. Pariser Kunst-Arabesken. 1835. Nr. 14, 23, 24, 27, 74, 82, 83. Der Pariser Salon im Jahre 1835. 1835. Nr. 28, 32, 33, 34,

35, 38, 40, 42. Der Pariser Salon 1836. 1836. Nr. 32, 35, 36, 37, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54. [?] Über die Bildhauerarbeiten an dem Triumphbogen vor der Barrière de l'Etoile zu Paris. 1836. Nr. 84, 87, 88, 89. [?] Über die neueste Malerei zu Paris. 1837. Nr. 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104. [?] Der Triumphbogen de l'Etoile in Paris. 1837, Nr. 1. [?] Über die Statuen auf dem Pont de la Concorde zu Paris. Nr. 18. [?] Nekrolog: Carl Vernet. 1837. Nr. 31, 32. [?] Nekrolog: François Gérard. Nr. 33. Der Pariser Salon im Jahre 1837. 1837. Nr. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 56, 57. [?] Ingres und die jetzige französische Malerschule. 1837. Nr. 59, 60. Kunst und Kunstausstellungen in Lyon. 1837. Nr. 81, 82, 83, 84. [?] Der Fronton des Pantheons in Paris. 1837. Nr. 99. [?] Restaurationen im Schloß von Fontainebleau. 1837. Nr. 100, 101. [?] Die neueröffneten Säle des Louvre. 1838, Nr. 25, 26, 27, 29. [?] Das neue spanische Museum im Louvre. 1838. Nr. 38, 39, 40, 93, 94, 95. [?] Pariser Kunstbericht. Ausstellung 1838. Nr. 37, 46, 48, 58, 59, 60, 62. Der Pariser Salon im Jahre 1840. Nr. 33, 34, 35, 36, 44, 49, 52, 66, 67.

ANTON SPRINGER

In dem 1892 von Jaro Springer herausgegebenen Buch „Aus meinem Leben" hat Anton Springer für die Zeit von 1825—73 alles Wissenswerte über seinen Lebenslauf mitgeteilt. Nach seinem Tode sind die Erinnerungen durch den Sohn ergänzt und um einige Aufsätze vermehrt worden. Gustav Freytag schrieb über „Anton Springer als Historiker und Journalist", Hubert Janitschek über „Anton Springer als Kunsthistoriker". Vgl. ferner den Artikel der Allgemeinen Deutschen Biographie (Bd. XXXV) von Paul Clemen. Für die Bonner Zeit Springers bietet Friedrich von Bezolds „Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität" (Bonn 1920) wertvolles Material. Auszüge aus Briefen Gustav Freytags an Springer hat Fedor von Zobeltitz in der Vossischen Zeitung 1923, Nr. 240 vom 23. Mai, veröffentlicht. Von politischem Haß gefärbt ist Wurzbachs Artikel im Biographischen Lexikon des Österreichischen Kaiserstaates. Vgl. auch Alfred Lichtwarks Reisebriefe, Hamburg 1923, Bd. I, S. 32.

GOTTFRIED SEMPER

Die wichtigste Literatur hat Hans Prinzhorn in seiner Münchener Dissertation (1909) „Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen" auf Seite 3 zusammengestellt. Dazu vgl. Anton Springer: „Kunstkenner und Kunsthistoriker", im Neuen Reich 1881, Herman Grimm: Die deutschen Universitäten 1893, Bd. I, M. Dvořak: Alois Riegl, Jahrbuch der Zentralkommission 1905, Heinrich Wölfflin: Renaissance und

Barock, 2. Aufl., München 1907, und A. Lichtwarks Biographie Justus Brinckmanns, wiederabgedruckt in Lichtwarks „Ausgewählten Schriften", Berlin 1917, Teil 2.

FRANZ THEODOR KUGLER

Ungedrucktes Material in reponierten Akten des preußischen Kultusministeriums und der Akademie der Künste. Benutzt wurden: Acta Generalia 1848, vol. I. Hier der vom Minister gezeichnete, von Kugler verfaßte Entwurf zu einem amtlichen Artikel für den Preußischen Staatsanzeiger, betr. die Begründung einer neuen Organisation für die Verwaltung und den Betrieb der Kunstangelegenheiten. Acta der Akademie der Künste 1849, enthaltend den Lebenslauf, den Kugler bei seiner Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie für das Archiv eingereicht hat. Acta betr. den Professor Dr. Kugler, Litt. K. Nr. 45, 1843—1858. Geheimes Staatsarchiv. Gedruckte Literatur: Bernhard Kuglers Artikel in der Allgemeinen deutschen Biographie. Die Biographie Kuglers von Friedrich Eggers in der 3. Auflage der Kuglerschen Geschichte der Malerei 1867 und die betr. Abschnitte in Wilhelm Lübkes „Lebenserinnerungen", Berlin 1891. Vorzüglicher Nekrolog, gez. H. (Paul Heyse?), in der ersten Beilage zur Königl. privilegierten Berlinischen Zeitung (25. März 1858). Charakteristische Einzelheiten bei Otto Roquette, Geschichte meines Lebens, Bd. II, 1894, in Paul Heyses Jugenderinnerungen 1912, bei Theodor Fontane, Von 20—30, Berlin 1910, und in Theodor Storms „Briefen an seine Frau", Berlin 1915. Für einzelne Züge aus dem Alt-Berliner Leben sind Hans Mackowskys „Häuser und Menschen im alten Berlin", Berlin 1923, Ludwig Geigers „Berlin 1688—1840" und Ernst Heilborns „Die gute Stube", Berlin 1923, dankbar benutzt worden. Im letztgenannten Buche finden sich die auf Kuglers Häuslichkeit bezüglichen Partien aus Theodor Fontanes „Von 20—30" und aus Paul Heyses „Jugenderinnerungen" wieder abgedruckt. Vgl. ferner Wilhelm Waetzoldt: „Franz Kugler, Preußens erster Kunstdezernent", Kunstchronik 1917, Oktober. Derselbe: „Franz Kugler über Jakob Burckhardt", Kunstchronik 1922. Derselbe: „Ein Lebenslauf Franz Kuglers", Kunstwanderer 1922. Otto Markwart: Jakob Burckhardt, Bd. I, Basel 1920, S. 366 ff. Franz Heidrich: „Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte", Basel 1917, und F. Philippi: „Der Begriff der Renaissance", Leipzig 1912, S. 134 ff. Wichtige Rezension des „Handbuchs der Kunstgeschichte" durch C. Schnaase (Kunstblatt 1841).

JAKOB BURCKHARDT

I. Zur Biographie. H. Trog: Jakob Burckhardt, Basler Jahrbuch 1898. H. Trog: Jakob Burckhardt, in Bettelheims deutschem Nekrolog,

Bd. II, 1898. C. Hänel: Skizzen und Vorarbeiten zu einer wissenschaftlichen Biographie Jakob Burckhardts, 1. Folge, Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht der II. Städt. Realschule zu Leipzig 1908. Jakob Burckhardt: Selbstbiographie, in „Erinnerungen aus Rubens", Basel 1918. O. Markwart: Jakob Burckhardts Persönlichkeit und Jugendjahre, Basel 1920. Josef Osswald: Basler Milieustudien, in: Unbekannte Aufsätze Jakob Burckhardts, Basel 1922. Josef Osswald: Jakob Burckhardts Beziehungen zum Niederrhein, Basel 1922. C. Neumann: Jakob Burckhardt. Allgemeine deutsche Biographie, Bl. 47. — II. Zur geistigen Persönlichkeit Burckhardts. K. Breysig: Jakob Burckhardt, Zukunft 1897. E. Gothein: Jakob Burckhardt, Preuß. Jahrbücher 1897. G. Pauli: Jakob Burckhardt, Zeitschrift für bildende Kunst 1897. Ad. Philippi: Jakob Burckhardt, Grenzboten 1897. H. Wölfflin: Jakob Burckhardt, Repertorium der Kunstwissenschaft 1897. Wilhelm von Bode: Jakob Burckhardt, Pan 1898. C. Neumann: Jakob Burckhardt, Deutsche Rundschau 1898, 1907, 1918. C. Neumann: Jakob Burckhardt, Historische Zeitschrift 1900. Charles Andler: Nietzsche et Burckhardt, Revue de synthèse historique 1907—1909. C. A. Bernoulli: Jakob Burckhardt, Zeitschrift Wissen und Leben 1910. Karl Joël: Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph. Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel, Basel 1910. E. Fueter: Geschichte der neueren Historiographie, München und Berlin 1911, S. 597—600. Carl Voßler: Kulturgeschichte und Geschichte, Zeitschrift „Logos" 1912. H. Wölfflin: Jakob Burckhardt› Zeitschrift für bildende Kunst 1918. H. Wölfflin: Jakob Burckhardt' Kunstwart 1918. Emil Dürr: Freiheit und Macht bei Jakob Burckhardt' Basel 1918. E. Grohne: Jakob Burckhardts Weltbild, Deutsche Rundschau 1919. C. Neumann: Jakob Burckhardt, Deutschland und die Schweiz, Gotha 1919. Wilhelm Waetzoldt: Über Jakob Burckhardts Sprache, Kunst und Künstler 1922. Otto Höver: Organischer Stil und Raumstiel. Zwei architekturgeschichtliche Grundbegriffe Jakob Burckhardts, Neue Züricher Zeitung, 26. und 27. Mai 1922. — III. Zu einzelnen Werken. F. Meinecke: Zu Jakob Burckhardts weltgeschichtlichen Betrachtungen, Historische Zeitschrift 1906. A. Philippi: Der Begriff der Renaissance, Leipzig 1912. E. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917. E. Schaeffer: Jakob Burckhardts Vorträge, Neue Rundschau 1918. W. Waetzoldt: Jakob Burckhardts Vorträge, Kunstchronik 1918. C. Neumann: Zu Jakob Burckhardts Erinnerungen aus Rubens, Preuß. Jahrbücher Bd. 91. — IV. Aus dem Nachlaß. Erinnerungen aus Rubens (Herausgeber H. Trog), Basel 1898. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Herausgeber H. Trog), 1898. Griechische Kulturgeschichte, (Herausgeber J. Oeri), Bd. I, II,

Berlin-Stuttgart 1898, III u. IV 1900, 1902. Weltgeschichtliche Betrachtungen (Herausgeber J. Oeri), 1905. Vorträge 1844—1887 (Herausgeber Emil Dürr), Basel 1918. Unbekannte Aufsätze Jakob Burckhardts aus Paris, Rom und Mailand (Herausgeber J. Osswald), Basel 1922. — V. Briefe. Briefe an Ribbecks, Neue Rundschau 1910 (Herausgeber H. Trog). Briefe an W. Beyschlag, Baseler Jahrbuch 1910 (Herausgeber M. Pahnke). Jakob Burckhardts Briefe an einen Architekten (Max Alioth) 1880—1889, München 1913 (Herausgeber H. Trog). Jakob Burckhardts Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller (Herausgeber C. Neumann), München 1914. Briefe an S. Vögelin, Basler Jahrbuch 1914 (Herausgeber H. Barth). Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse (Herausgeber Erich Petzet), München 1916. Briefe Jakob Buckhardts an seinen Schüler Albert Brenner, Basel 1918. Arnold von Salis: Erinnerungen eines alten Schülers, Basler Jahrbuch 1918. Briefe an Friedrich von Preen, Stuttgart 1922 (Herausgeber Emil Strauß). Briefe an Gottfried und Johanna Kinkel, Deutsche Revue, Bd. 24 (Herausgeber R. Mayer-Krämer). Briefe an Bernhard Kugler, Basler Zeitschrift, Bd. 14 (Herausgeber R. Wackernagel).

HERMAN GRIMM

Die Lebensdaten nach Grimms Personalakten im preußischen Kultusministerium. Wertvolle Bekenntnisse über seinen geistigen Entwicklungsgang, über seine Arbeitsziele und -methoden gab Grimm selbst in den „Erinnerungen und Ansblicken“ und dem Aufsatz „Die Brüder Grimm und die Kinder- und Hausmärchen“ (Beiträge zur deutschen Kulturgeschichte, Berlin 1897), ferner in den „Einleitenden Bemerkungen“ zu dem aus dem Nachlaß herausgegebenen „Fragmenten“ 1902 und in dem Schlußabschnitt des Kapitels „Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten“ in seinem Raphael (1886). Aus persönlichster Kenntnis und verwandtschaftlicher Nähe schrieben Reinhold Steig: „Herman Grimm“, im Biographischen Jahrbuch und Deutschen Nekrolog 1904, Bd. VI und in der „Deutschen Rundschau“, Bd. CX, sowie Baronin Elisabeth von Heyking in der „Täglichen Rundschau“ 1904. Eine schöne, sogar überschwengliche Würdigung brachte Ernst von Wildenbruch: „Am Matthäikirchplatz“, in der Nationalzeitung 1900 (6. Januar), gesondert unter dem Titel „Zur Erinnerung an Herman Grimm“, Berlin-Stuttgart 1901. Dagegen enthält Wilhelm Bölsches Aufsatz in der Deutschen Rundschau 1898 (Bd. 94) nicht viel mehr als Geschwätz und Phrasen. Vgl. auch K. A. Varnhagen von Enses Tagebücher, Hamburg 1835—1869, Bd. X, S. 128, und die Briefe von und an J. Joachim, Berlin 1911, bes. Bd. I, S. 254. Einzelzüge finden sich auch in Ernst Heilborns Buch „Die gute Stube“, Berlin 1923, und in Alfred Lichtwarks Reisebriefen, Hamburg 1923, 2 Bde.

Die Personalakten enthalten nicht viel mehr als die Lebensdaten. Dafür habe ich dank Ludwig Justis Entgegenkommen einen Blick werfen dürfen in die ungedruckten handschriftlichen Nachlaßschätze: Tagebücher, Briefe, Handexemplare u. a. m. Vgl. auch A. F. C. Vilmar: Einige Worte zur Erinnerung an Karl Wilhelm Justi, Kassel 1846 (aus Zeitschr. d. Vereins f. hessische Geschichte u. Landeskunde). Aufsätze über Justi von A. Weese im „Repertorium für Kunstwissenschaft" XXXVI (dieser Aufsatz besonders eingehend), von Paul Clemen im „Berliner Tageblatt" Nr. 644, 1912, von Carl Neumann in der „Internationalen Wochenschrift" 1913, von Wilhelm Cohen in der „Zeitschrift für bildende Künste" 1912, ferner Friedrich Marx' Rede: Zur Erinnerung an Carl Justi Bonn 1912. Wichtige Selbstzeugnisse aus Justis „Studiengang", verfaßt für die Meldung zum theologischen Examen (1854), und aus einer 1902 geschriebenen „Vita" finden sich im Vorwort der von H. Kayser herausgegebenen Briefe Carl Justis aus Italien, Bonn 1912. Über dieses Buch vgl. Wilhelm Waetzoldt: „Carl Justis Briefe aus Italien", Kunstchronik 1922, Juliheft. Von demselben: Carl Justis Werke in neuen Auflagen, Kunstchronik, Oktober 1923. Ferner Carl Justi: Spanische Reisebriefe (Herausgeber H. Kayser), Bonn 1923. Musterhaft ist das Verzeichnis der bis zum 2. August 1912 erschienenen Schriften C. Justis, das Heinrich Willers bearbeitet hat (Bonn 1912). Einblick in einen wichtigen Brief Carl Justis an Herman Grimm vom 14. Mai 1892 über Murillo gestattete mir Curt Gerstenberg in Halle.

REGISTER

*

Der erste Band dieses Buches (von Sandrart bis Rumohr) ist mit I, der vorliegende zweite Band (von Passavant bis Justi) mit II bezeichnet

Addison I 57, 118
Afinger, Bernhard II 148
Agincourt, Séroux de I 281
Agricola II 229
Albani, Franceseo I 70, 91, 259
Alberti, Leone Battista I 60
Alfieri II 242
Alioth, Max II 199
Altdorfer, Albrecht I 36, 257
Ammann, Jost I 23
Andreani, Andrea I 168, 169
Angelico, Fra, da Fiesole I 192, 193; II 160
Apelles I 70, 80
Archenholz, Johann Wilhelm von I 207
Argenville, A. J. D. d' II 102
Ariost I 259
Aristophanes II 72
Aristoteles I 119, 146
Armenini, Giov. Batt. I 28
Arnim, Achim von I 235
Arnim, Bettina von I 292, 295; II 148, 218, 222
Arnim, Gisela von II 218
Äsehylos I, 59, 199
Assing, Ludmilla II, 148

Bach, Johann Sebastian I 23
Bacon Francis II 216
Baldinucci, Baldassare I 60
Barocci, Federigo I 184
Bartsch, A. I 305; II 24
Batteux, Charles I 84
Battoni, Pompeo I 287
Baumgarten, Alexander I 53, 83, 118, 147
Baur, F. Chr. II 51
Bayersdorfer, Adolf II 86, 91
Bayle, Pierre II 259
Beardsley, Aubrey I 103
Becker, Nicolaus II 181
Beham, Hans Sebald I 29
Bellini, Giovanni I 192
Bellori, G. V. I 57, 60, 69, 70, 222, 315
Bendemann, Ed. Jul. II 71
Berghem, Nic. I 106
Bernini, Lorenzo I 28, 36, 57, 68, 161; II 203, 273
Bertram, Johann Baptist I 252, 272, 273, 274
Beyschlag, Willibald II 176, 182, 183
Bie, Cornelis de I 35
Bismarck II 226, 227, 229, 236
Boccaccio, Giovanni I 109
Böcklin, Arnold II 65, 76, 172, 223, 224, 270
Bode, Wilhelm v. II 33, 54, 96, 104, 165, 204, 250
Bodmer, Joh. Jakob I 59, 103, 109
Böhmer, Joh. Friedrich II 19, 20, 21

Boisserée, Sulpiz und Melchior I 25, 210, 233, 250, 252, 263, 267, 268, 271, 272, 274, 276, 277, 278, 279, 283, 307; II 37, 38, 41, 67, 77, 107, 117
Boisserée, Sulpiz I 236, 252, 263, 267, 272—283; II 21, 30, 96
Bol, Ferdinand I 240, 241
Bölsche, Wilhelm II 214
Borghini, Raffaello I 36, 60
Boschini, M. II 273
Bosse, Abraham I 135
Bossi, Joseph I 66
Both, Jan I 301
Bötticher, Karl II 131
Bouts, Dierick II 86
Bramante I 142, 157, 229
Brambeck, von I 293
Brandis, Christian August II 107
Braun, G. Chr. II 25
Breitinger, Joh. Jakob I 59, 104
Brentano, Clemens I 235, 257, 264, 272, 275
Breughel, Jan I 177
Bril, Paul I 177
Brinckmann, Justus II 138
Brouwer, Adriaen I 96
Brüggemann, Hans I 307
Brunelleschi I 188
Büchner, Louis II 131
Buckle, Henry Thomas II 266
Buff, Charlotte II 20
Bünau, Graf Heinrich von I 54, 61
Bunsen, Chr. Carl Josias von II 19
Bürger, Gottfried August II 242
Bürger (Thoré), W. II 273, 274
Burnand, Eugène II 224
Burnet, John II 273
Burckhardt, Jakob I 51, 68, 170, 184, 189, 268, 303; II 15, 16, 29, 42, 49, 53, 65, 66, 70, 71, 77, 78, 84, 86, 92, 98, 99, 100, 101, 106, 108, 109, 129, 136, 147, 148, 149, 154, 155, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172—209, 215, 216, 221, 224, 227, 230, 237, 238, 240, 241, 248, 249, 252, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 265, 266, 270, 277
Buri (Bury), Friedrich I 192, 317
Burke, Edmund I 137
Büsching, Joh. Gustav I 250, 271
Butzbach, Johannes I 13, 14, 15, 16, 17

Cahier u. Martin II 121
Calderon II 72
Canova, Antonio I 184, 185, 247
Caracci, Lodovico und Annibale I 80, 84, 91, 121, 177, 178, 181, 192
Caravaggio I 68, 312
Carlyle, Thomas II 216, 220, 223
Carstens, Asmus, I 60, 72, 94, 184, 197, 316
Casanova, François I 82
Caesar II 226
Castiglione, Graf Baldassare I 26
Cellini, Benvenuto I 161, 170, 171, 172, 173, 174, 292, 305; II 230, 261
Chamisso, Adalbert von II 147, 156
Chateaubriand, Graf II 185
Chodowiecki, Daniel I 191; II 17
Christ, Joh. Friedr. I 45—51, 135
Cicognara, Graf I 305; II 40
Cimabue I 32, 49, 182
Cinelli, Giovanni II 27
Claude Lorrain I 28, 29, 38, 96, 103, 105, 106, 107, 108, 177, 178, 239, 293; II 179
Comenius, Amos I 24
Comte, August II 184, 266
Condivi, A. I 39

Conring, Hermann I 24
Cornelius, Peter I 194, 266, 279, 280, 303; II 16, 18, 20, 21, 23, 28, 30, 65, 73, 111, 224
Correggio I 70, 72, 80, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 100, 112, 128, 236, 237, 251, 253, 256, 259, 266, 291, 293, 307; II 204, 247
Cortona, Pietro da I 28, 92, 187
Costa, Lorenzo I 169
Courbet, Gustave II 204
Coypel, Charles, Antoine I 192
Cranach, Lucas I 15, 16, 36, 37, 46, 47, 48, 49, 102, 135
Creuzer, Friedrich II 30
Curtius, Ernst II 229

Dahn, Felix II 147
Dante I 109, 259; II 223, 241
Darwin, Charles II 131, 266
Däubler, Theodor I 211
David (bibl.) II 223
David, Gérard I 265
David, Jacques Louis II 18
Dehio, Georg II 166, 194
Delacroix, Eugène I 113; II 26, 65, 96, 101, 204
Delaroche, Paul II 26
Denner, Raphael I 69
Descamps, Alexandre I 118, 123; II 26, 40, 102
Desnoyers II 229
Diderot, Denis I 99, 131, 236, 237
Dietrich, Christian W. E. I 95
Dilthey, Wilhelm II 238
Docen, B. J. I 250, 265
Dohme, Robert II 125
Dolce, Lodovico I 60
Dolci, Carlo I 121, 125
Domenichino I 28, 91, 177, 206, 259
Donatello I 248
Donner, Raphael I 78
Dou, Gerard I 36, 91
Drake, Friedr. B. II 147
Du Bois-Reymond, Emil II 123
Dubos, J. Bapt. I 60
Duchesne I 305
Duncker, Carl (Maler) II 23
Dürer, Albrecht I 13, 14, 15, 16—20, 21, 22, 27, 29, 32, 34, 35, 39, 48, 49, 70, 90, 102, 117, 134, 135, 137, 138, 142, 143, 157, 158, 177, 192, 221, 222, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 255, 262, 276, 281; II 18, 21, 23, 38, 96, 102, 124, 126, 127, 138, 229
Dvořak, Max II 42, 68, 89, 91
Dyck, Anton van I 36, 37, 112, 134, 136; II 24

Eberhard, Konrad II 23
Eckermann, Johann Peter I 73, 132
Edlinger, Joh. Georg von I 191
Eggers, Friedrich II 30, 73, 75, 147, 158, 165
Ehrhard, Georg I 54
Eichendorff, Joseph von II 143, 156
Eitelberger von Edelberg, Rudolf II 123
Elgin, Lord II 77
Elsheimer, Adam I 23, 36, 37, 38, 39, 101; II 102, 251
Emerson, Ralph W. II 216, 220, 223
Engelschall, Joseph Friedrich II 242
Erasmus von Rotterdam I 14
Erwin von Steinbach I 117, 139, 142, 143, 144, 157, 210, 229; II 177
Everdingen, Allaert van I 98, 108
Exner, Franz II 108, 112
Eyck, Jan und Hubert van I 19, 49, 102, 262, 263, 276, 277; II 38, 39, 40, 41, 42, 59, 190

Eyck, Hubert van II 55, 67, 68
Eyck, Jan van I 257, 282; II 24, 68, 96

Facius II 40
Falconet, Etienne, Maurice I 122, 142, 151, 247
Falke, Otto von II 33
Félibien, André I 118, 123, 222; II 76
Fernow, Karl Ludwig I 308, 316
Feuerbach, Ludwig II 111
Fichte, Joh. Gottlieb I 233; II 43
Finiguerra, Maso di I 305
Fiorillo, Joh. Dom. I 21, 46, 220, 277, 278, 287—292, 305, 307; II 21, 37, 38, 40, 41, 159, 242
Fischart, Johann I 23
Flémalle, Meister von II 24
Fontane, Theodor II 43, 143, 146, 147
Forster, Georg I 110, 130, 199—213, 221, 233, 234, 236, 237, 255, 261, 268, 270; II 35, 42, 53, 192
Förster, Ernst II 37, 67, 194
Francesco di Giorgio Martini I 307
Francia I 222
Fresne, Raphael du I 35
Friedländer, M. J. II 33, 42, 67
Friedrich, Caspar David I 124, 194, 220, 235
Frisi, Paolo I 140
Fromentin, Eugène II 203
Führich, Joseph von II 30
Füssli, Heinrich d. J. I 103, 109—113, 151, 169
Füssli, Joh. Caspar d. Ä. I 105, 106, 109, 180
Füssli, Joh. Rudolph I 112

Gaddi, Taddeo I 49
Gainsborough, Thomas I 209
Gallait, Louis II 24, 65
Gantner, Joseph II 236
Gaye, Johannes I 305
Geibel, Emanuel II 147, 176, 181
Genelli, Bonaventura II 225
Gerstenberg, Heinrich Wilh. von I 144, 273
Gertrud von Nonnenswert I 14
Geselschap, Friedrich II 224
Gessner, Salomon I 98, 103—108, 130, 135, 151; II 53
Geymüller, Heinrich von II 195
Ghiberti, Lorenzo I 17, 49, 248, 304
Gildemeister, Otto II 147
Gilly, Friedrich I 220
Giordano, Luca II 203
Giorgione I 32, 101, 102
Giotto I 14, 16, 32, 49, 177, 259, 306; II 160
Gleim, J. W. I 99, 117, 118, 122; II 242
Goes, Hugo van der I 18
Goethe I 34, 50, 54, 55, 60, 64, 70, 72, 73, 77, 79, 93, 100, 101, 102, 109, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 126, 130, 132, 138—140, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 155—179, 180, 181, 184, 187, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 203, 210, 212, 217, 218, 219, 221, 223, 227, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 244, 246, 251, 257, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 288, 292, 300, 301, 306, 308, 310, 317; II 17, 18, 20, 21, 24, 38, 41, 53, 58, 61, 72, 78, 82, 85, 101, 129, 135, 136, 173, 178, 179, 189, 193, 195, 203, 206, 214, 215, 220, 222, 223, 227, 229, 230, 234, 237, 239, 242, 246, 251, 254, 255, 260, 270

Goldoni, Carlo II 244
Goldschmidt, Adolph II 123, 130
Goltzius, Hendrik I 22
Gori I 305
Gottsched, Johann Christian I 97, 103
Gotter, Pauline I 294
Graff, Anton I 191
Grau, Daniel I 78
Greuze, Jean Bapt. I 99, 192
Griepenkerl, Wolfgang Robert II 25
Grimm, Herman I 171, 293; II 17, 28, 49, 53, 96, 106, 125, 127, 139, 206, 214—239, 250, 252, 267, 276
Grimm, Jakob II 82, 217, 218, 222, 223
Grimm, Wilhelm II 217, 218, 222
Grimmelshausen, H. J. Christian von I 23
Gros, Baron II 18
Grünewald, Matthias I 36, 37; II 96, 229
Gryphius, Andreas I 34
Guarini, Guarino I 259
Guercino I 121
Guhl, Ernst II 30, 75, 111, 230
Gulden, Andreas I 20

Hackert, Philipp I 108, 126, 170, 174, 177, 178, 191, 239
Hagedorn, Christian Ludwig von I 50, 94—103, 104, 108, 110, 118, 124, 135, 136, 142, 143, 145, 147, 229, 232, 289; II 101
Hagen, F. H. von der I 250; II 144
Haller, Albrecht von I 98
Hamann, Johann Georg I 64, 122, 126, 144—146, 147, 148
Händel, Georg I 23
Hardenberg, Fürst von II 38
Harsdörfer, G. Ph. I 39
Haym, Rudolf II 88
Hebbel, Friedrich II 63, 270
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich I 254, 272, 309; II 30, 49, 51, 52, 54, 61, 62, 63, 65, 66, 71, 74, 76, 79, 84, 87, 88, 91, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 131, 149, 163, 183, 189, 246, 266
Heidrich, Ernst II 200
Heine, Heinrich II 26, 42, 96
Heineken, Karl Heinrich von I 50, 97
Heinse, Wilhelm I 26, 81, 83, 93, 117—131, 133, 144, 145, 149, 171, 186, 197, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 217, 219, 221, 223, 229, 233, 234, 236, 261, 270, 297, 301, 302; II 53, 56, 95, 96, 203
Helst, Barth. v. d. I 127
Hemsterhuys, Franz I 243
Henle, Jakob II 111
Herbart, Joh. Friedr. II 108
Herder, Johann Gottfried I 58, 97, 103, 118, 120, 132, 139, 140, 143, 144, 145, 146—151, 155, 170, 202, 217, 223, 229, 233, 289, 308; II 24, 51, 76, 82, 135, 189, 223, 242
Hettner, Hermann II 111
Heyne, Christian Gottlob I 47, 50, 149
Heyse, Paul II 146, 147, 154, 155, 167, 171, 172, 208
Hildebrand, Adolf von I 94; II 72, 131, 267
Hirt, Aloys I 185, 192, 310, 317
Hittorf, Jakob Ignaz II 101
Hitzig, Eduard II 147
Hobbema, Meindert I 37
Hochstaden, Conrad von II 201
Hogarth, William I 89, 96, 102, 118, 137, 209; II 36

Holbein, Hans d. J. I 22, 49, 192, 192, 199, 239, 262; II 91, 229
Hölty, Ludwig Heinrich Christian II 242
Hoffmann, E. T. A. II 147
Hofmannsthal, H. von II 233
Home, Henry I 118, 119
Homer I 60, 109, 146; II 18, 223, 229
Honthorst, Gérard van I 29, 36, 37
Hooch, Pieter de I 37
Hoogstraaten, S. van I 24; II 177
Hotho, Heinrich Gustav I 293; II 30, 42, 49, 51, 52, 53—70, 72, 73, 75, 77, 80, 92, 95, 96, 101, 109, 147, 158, 165, 170, 176, 183, 236
Houbraken, A. I 31, 32, 42; II 102
Hübner, Rudolf Julius II 72
Humboldt, Alexander von II 112, 114, 162
Humboldt, Caroline von I 265
Humboldt, Wilhelm von I 202, 236, 292, 303, 308; II 30, 79, 148, 150, 186
Huysum, Jan und Justus van I 159

Jacobi, Fritz I 145, 234, 242
Jahn, Otto II 119, 120
Janitschek, Hubert II 130
Jean Paul II 104
Immermann, Karl II 71, 72, 88
Joachim, Joseph II 215
Jones, Inigo I 30
Jordaens, Jakob I 68, 90
Jung, Hofrat II 17
Junker I 144
Justi, Carl I 171; II 49, 54, 64, 70, 96, 106, 127, 139, 214, 216, 217, 229, 230, 233, 234, 239—277
Justi, Carl Wilhelm II 242
Justi, Ludwig II 239

Kallab, W. I 291
Kant, Immanuel I 32; II 43
Kauffmann, Angelika I 126, 191
Kaulbach, Wilhelm von II 73
Keller, Gottfried I 104, 107, 129, 198; II 111, 148, 172, 176, 178, 180
Kestner, August II 19, 20
Kinkel, Gottfried II 67, 174, 176, 181, 184, 206
Kleist, Ewald von I 98
Kleist, Heinrich von I 234, 239
Klopstock, Friedrich Gottlieb I 52; II 24
Knebel, Karl Ludwig von I 281, 283
Kniep, Christoph Heinrich I 191
Kobell, Ferdinand von I 126
Koch, Anton Joseph I 265, 303; II 20, 30
Koch, E. Julius I 220
Kolb, Georg Friedrich II 266
Koldewey, Paul, I 223
Koloff, Eduard I 113; II 77, 95—106, 164, 190
Köln, Meister Wilhelm von I 262, 263, 282, 288; II 21
Kraft, Adam I 19
Kraus, Franz Xaver I 293
Krell, Anton I 15
Kügelgen, Wilhelm von I 308
Kugler, Franz Theodor II 29, 30, 37, 40, 43, 49, 65, 66, 73, 75, 77, 78, 91, 92, 102, 103, 109, 111, 143—171, 176, 183, 187, 191, 193, 197, 208, 214, 215, 277

Lairesse, Gérard de I 108
Lancret, Nicolas I 99
Langer, Robert von I 165, 297, 298, 300
Languier, Abbé I 138, 270

Lanzi, Luigi I 289, 290, 292, 305, 317; II 22
Largillière, Nicolas de I 192
Larochefoucauld, Graf I 57; II 259
Lassalle, Ferdinand II 148
Lastman, Pieter I 31; II 102
Lavater, Johann Kaspar I 109, 125, 145, 167; II 17
Lecomte I 50
Leibl, Wilhelm I 81
Leibniz, Georg Wilhelm I 25
Lemonnier, Félice II 28
Leo, Heinrich II 185
Leonardo da Vinci I 17, 35, 65, 70, 92, 121, 125, 164, 166, 167, 168, 177, 192, 222, 223, 239, 241; II 42
Lessing, Ephraim I 60, 97, 99, 104, 118, 119, 143, 185, 202, 219, 220, 221, 226, 233, 252, 288, 291, 301, 308, 309, 315; II 24, 71, 72
Levin, Rahel II 148
Leyden, Lukas van I 18, 227, 262; II 102
Leyen, Friedrich von der I 223
Leys, Henri II 24
Libri, Girolamo dai I 232
Lichtenberg, G. Christian I 53
Lichtwark, Alfred I 194, 299; II 103, 107, 108, 138, 203, 219, 235
Liebermann, Max II 273
Liebig, Justus von I 294
Lippert, Philipp Daniel I 95
Lips, Johann Heinrich I 192
Lochner, Stephan I 22, 263; II 21
Lomazzo, Giov. Paolo I 32, 89, 137, 315
Loo, J. B. van I 192
Lübke, Wilhelm II 30, 37, 70, 73, 75, 78, 109, 147, 165, 171, 252
Lucae, Richard II 147
Luciani, Sebastiano II 267
Ludewig, von, Kanzler I 54
Luini, Bernardino I 121
Luther, Martin I 18

Mabuse, Jan Gossaert I 18
Macaulay, Thomas Babington II 226
Maes, Nicolas I 37
Malvasia, Carlo Cesare I 50, 60, 222
Mander, Karel van I 32, 35, 36, 41; II 40
Manet, Edouard II 204, 273
Mannlich, Joh. Christian von I 85, 90
Mantegna I 102, 168, 169, 177, 192, 259; II 42
Manzoni, Alessandro II 223
Maratta, Carlo I 34, 186
Marcantonio Raimondi I 165, 301
Marino, Giambatista I 259
Marolles, Michel de I 150
Masaccio I 110, 171, 182, 187, 192
Massys, Quentin I 18, 19
Matthisson, Friedrich von I 126 II 242
Meckenem, Israel von I 14, 278
Meier, G. F. I 53
Memling I 262; II 24
Mendelssohn, Felix II 72, 147
Mendelssohn, Moses I 147
Mengs, Anton Raphael I 29, 33, 61, 70, 79—94, 95, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 118, 119, 123, 137, 138, 141, 142, 169, 173, 180, 185, 186, 192, 197, 199, 222, 223, 226, 232, 233, 236, 237, 247, 256, 266, 269, 287, 310, 314, 315, 316; II 53, 273
Mengs, Ismael I 80, 199
Menzel, Adolph von II 65, 111, 143, 147, 156

Merck, Joh. Heinrich I 133—138, 140, 234
Merian, Matthäus I 178
Mertens, Franz I 271; II 164
Metsu, Gabriel I 37
Meyer, Conrad Ferdinand I 162, 179
Meyer, Heinrich I 101, 156, 164, 171, 173, 174, 176, 179—199, 218, 224, 226, 232, 236, 251, 252, 253, 265, 267, 281, 292, 306, 314, 316, 317; II 20
Michelangelo I 18, 32, 37, 70, 87, 88, 90, 91, 100, 102, 103, 109, 110, 111, 112, 125, 128, 172, 184, 224, 248, 261, 266, 313; II 22, 23, 96, 125, 126, 127, 177, 195, 204, 224, 229, 230, 237, 238, 241, 242, 245, 246, 250, 251, 255, 256, 257, 260, 261, 265, 266, 267, 274, 275, 276
Michelet, Jules II 97, 185
Michiels, A. II 67
Mieris d. Ä., Frans van I 36
Mignet II 270
Milde, Carl Julius I 307
Milton, John I 109
Minor, Jakob I 223
Moleschott, Jakob II 111
Molière II 36
Momper, Jodocus I 177
Montaigne, Michel de I 57, 259
Montalembert II 97
Montesquieu, Charles I 56, 61; II 81
Moretto di Brescia II 24
Morgenstern, Christian I 300
Mörike, Eduard II 56, 58, 206
Moritz, Karl Philipp I 158, 159, 160, 164, 220, 231
Möser, Justus II 227
Mosler, Carl Joseph Ignaz II 19, 20
Mozart, Amadeus II 56, 57, 58, 119
Müller, Friedrich (Maler Müller) I 126
Müller von Königswinter, Wolfgang II 181
Mündler, Otto II 124
Murillo, Bartolomé I 258; II 103, 147, 251
Muther, Richard I 131; II 59

Napoleon II 239
Nerly, Christ. Friedr. I 300, 312
Netscher, Caspar I 37
Neudörfer, Johann I 19, 35
Neumann, Balthasar I 23
Neumann, Carl II 104, 258, 271
Nibelungen II 18, 237
Nicolovius, Ludwig von II 154
Niebuhr, Barthold Georg I 302, 303; II 22, 31
Nietzsche, Friedrich I 53, 293; II 98, 119, 179, 184, 238, 239, 250, 251
Novalis I 234, 317; II 242

Oeser, Adam Friedrich I 50, 54, 55, 77—79, 81, 82, 95, 143, 144, 234, 288
Oesterreich, Matthäus I 95
Oggionni, Marco de I 168
Oldach, Julius I 300
Olfers, Marie von II 219
Olivier, Ferdinand von II 16
Orlandi I 50
Orley, Barend van I 18
Ossian I 157
Ostade, Adriaen van I 37, 96, 301; II 250
Ottley, W. Y. I 305
Overbeck, Friedrich I 194, 266, 280, 303; II 16, 18, 19, 20, 23, 30, 65, 72, 246

Pacheco, Fransesco II 273
Palladio, Andrea I 30, 35, 163

Paganini II 20
Parmigianino II 24
Passavant, Johann David I 47; II 13—29, 31, 33, 35, 36, 45, 49, 67, 105, 125, 158 276
Passavant, Philipp II 18
Pater, Jean Bapt. Joseph I 99
Patinir, Joachim I 18, 19
Pausanias I 61
Pencz, Georg I 19
Perikles I 69
Perthes, Friedrich I 273
Perugino, Pietro I 102, 192, 193, 208; II 25
Petrarca I 259, 312
Pettenkofer, August von I 294
Pfeffel, Gottlieb Konrad I 118
Pforr, Franz I 194; II 17
Philippi, Adolph II 101, 165
Piero di Cosimo I 222
Pigalle, Jean Baptiste I 247
Piles, Roger de I 60, 118, 123
Pisano, Nicolò II 190
Pistor, Lotte I 235
Platen, August v., Graf I 303
Plato II 244, 245
Plinius I, 14, 15, 17, 61, 294
Pons, Anton I 86, 90
Pope, William I 109
Potter, Paulus I 37
Poussin, Nicolas I 28, 107, 177, 178, 186, 301; II 76
Pozzo, Andrea I 79
Praxiteles I 70
Preen, Friedrich von II 199
Provost, Jan I 18
Pufendorf, Samuel I 24

Quadt von Kinkelbach I 20—23, 220
Quast, Ferdinand von II 75
Quatremère de Quincy, A. Chr. II 27
Quercia I 32
Quevedo, Francisco II 273

Räcke I 194
Rackwitz, F. von I 226
Raczynski, Graf A. von I 197, 316
Ramboux, Joh. Anton II 20
Ramdohr, Friedr. Wilh. von I 223, 226
Ranke, G. F. II 154
Ranke, Leopold von II 148, 161, 170, 172, 183, 184, 185, 191, 206, 208, 221, 223
Raphael I 32, 34, 57, 67, 69, 80, 81, 85, 87, 88, 91, 100, 102, 112, 120, 121, 124, 128, 143, 156, 157, 160, 165, 166, 182, 185, 188, 189, 199, 202, 205, 206, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 238, 241, 253, 257, 258, 259, 261, 265, 266, 293, 304, 306, 312, 314, 317; II 23, 24, 25, 27, 28, 29, 34, 36, 42, 49, 96, 101, 125, 126, 127, 158, 192, 204, 215, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 234, 236, 237, 238, 239, 262, 267
Rauch, Christian I 303; II 39, 43, 44, 161
Raumer, Friedrich von II 30, 42, 82
Raumer, Karl von II 30
Reichardt, Joh. Friedr. I 220, 221
Reimarus, Hermann Samuel I 273
Reinhart, Joh. Christian I 303
Rembrandt I 27, 28, 31, 36, 37, 70, 90, 91, 101, 110, 112, 113, 127, 128, 134, 142, 143, 158, 177, 241, 251, 261, 301, 313; II 60, 77, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 173, 189, 203, 204, 219, 229
Reni, Guido I 28, 36, 80, 81, 91, 192, 195, 202, 206, 207, 229, 233

Rethel, Alfred II 65, 111
Retzsch, Moritz M. I 194
Reynolds, Joshua I 84, 92, 96, 101, 109, 110, 112, 118, 209
Ribera, Jusepe de I 36, 39
Richardson, Jonathan I 60, 108
Richter, Ludwig I 108, 232, 233; II 120
Ridolfi, Carlo I 35
Riedel I 118, 147
Riegl, Alois I 160—241; II 88, 99, 135, 200, 258
Riemer, Friedr. Wilh. I 190
Riepenhausen, Franz u. Johann I 192
Rietschel, Ernst II 147, 156
Rigaud, Hyacinthe I 192
Robert, Leopold II 26
Romano, Giulio I 129, 186, 187, 253, 304
Romney, George I 209
Roquette, Otto von II 147
Rosa, Salvator I 36, 106, 108, 239
Rosselli, Cosimo I 101, 102
Rosenkranz, Carl II 54
Rossini, Gioachino II 20
Rousseau, Jean Jaques I 98, 104, 118, 120, 231
Ruben, Christian II 111
Rubens, P. P. I 28, 29, 30, 36, 65, 68, 70, 78, 90, 95, 100, 101, 110, 112, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 129, 131, 132, 134, 136, 142, 157, 177, 202, 203, 204, 205, 221, 229, 241, 261, 311; II 42, 55, 77, 96, 102, 103, 175, 192, 193, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 229, 249, 273
Rumohr, Carl Friedrich von I 47, 77, 84, 178, 182, 241, 271, 278, 283, 288, 290, 291, 292—318; II 14, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 39, 49, 63, 109, 158, 159, 164, 276
Runge, Otto Philipp I 193, 220, 257, 264, 273, 275, 311
Ruskin, John II 17
Ruysdael, Jakob van I 37, 101, 108, 160, 177, 293; II 85, 86

Sadeler, Raphael I 177
Sandrart, Joachim von I 20, 23—42, 46, 49, 50, 62, 63, 70, 81, 84, 96, 105, 148, 161, 222, 223, 308; II 13—101
Sarto, Andrea del I 253, 255; II 34
Savery, Roland I 177
Savigny, Friedrich Karl von II 71, 80, 82
Savonarola, Girolamo I 171
Schack, Adolph Friedrich Graf von II 224
Schadow, Gottfried I 191, 198, 251, 303; II 43, 148
Schadow, Rudolf II 23
Schadow, Wilhelm II 71, 72
Scheffer, Ary II 26
Schelling, Friedrich Wilhelm von I 292, 308, 309; II 107, 131, 183, 198
Scherer, Wilhelm II 223
Scheurl, Christoph I 13, 14—16, 17
Schick, Gottlieb I 265, 303
Schiller I 144, 185, 202, 223, 233, 241, 308, 310, 315; II 60, 72, 204, 223
Schinkel, Karl Friedrich I 220, 271; II 30, 38, 39, 42, 43, 44, 143
Schirmer, Joh. Wilh. II 72
Schlegel, August Wilhelm I 69, 71, 179, 193, 206, 209, 218, 223, 232—252, 257, 261, 264, 265, 266, 272, 273, 274, 275, 288, 292, 298, 317; II 18, 36, 53, 98, 160
Schlegel, Caroline I 234, 294
Schlegel, Dorothea I 252, 263, 283

Schlegel, Friedrich I 93, 193, 199, 201, 202, 206, 213, 218, 232, 233, 234, 235, 249, 250, 252—272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 283, 303, 306; II 17, 22, 38, 53, 98
Schlosser, Julius von I 291, 293
Schlüter, Andreas I 23
Schmarsow, August I 160, 161, 265
Schmid, Heinrich Alfred II 96
Schnaase, Karl I 77, 178, 268; II 29, 30, 38, 42, 45, 49, 51, 52, 53, 67, 69, 70—92, 95, 106, 112, 113, 115, 123, 155, 158, 160, 165, 170, 176, 183, 190, 196, 253, 254
Schnorr v. Carolsfeld, Julius I 266; II 16, 19, 23, 30, 72
Schongauer, Martin I 37; II 102
Schopenhauer, Arthur I 53; II 19
Schopenhauer, Johanna I 268, 306; II 38, 40
Schorn, J. K. Ludwig II 30
Schulze, Joh. Heinrich I 53
Schütz, Christian Georg I 144
Schwerdgeburth, Karl August I 169
Scott, Walther II 185, 260
Sebastiano del Piombo II 24
Seekatz, Joh. Konrad I 144
Sell, Gottfried I 54
Semper, Gottfried I 163, 271, 311, 313; II 130—139
Semrau, Max II 78
Serlio, Sebastiano I 35
Séroux d'Agincourt II 37, 40
Seume, Johann Gottfried I 77
Sévigné, Frau von II 173
Shaftesbury, Graf A. von I 57, 143
Shakespeare I 109, 110, 112, 146, 149, 157; II 72, 192, 220, 223, 237, 239, 259, 274
Siberus, Justus I 49
Signorelli, Luca II 42
Simmel, Georg II 89
Simrock, Karl II 181
Sokrates I 159
Sohn, Wilhelm II 71
Solly (Sammlung) II 34
Solis, Vergil I 20, 22
Sömmering, Samuel Thomas von I 130
Sophokles I 59, 149; II 36
Spangenberg, Gustav II 224
Spekter, Otto I 299, 300, 307
Spencer, Herbert II 184
Sponsel, Jean Louis I 35, 36
Springer, Anton I 54; II 49, 78, 106—129, 130, 134, 138, 187, 215, 221, 222, 224, 230, 246
Stackelberg, Otto Magnus von II 21, 23, 27
Stark, C. B. I 293
Steen, Jan I 37
Steffens, Heinrich I 234, 292, 294, 295; II 30, 31
Steig, Reinhold II 233
Stevenson, N. A. M. II 273
Stimmer, Tobias I 23
Stirling, William II 273
Storm, Theodor II 146
Stoss, Veit I 19
Strack, Joh. Heinrich II 75, 165
Stüler, Friedr. August II 75, 165
Sulzer, J. G. I 34, 63, 98, 109, 118, 140, 141, 158, 226, 232
Süvern, Joh. Wilh. II 154
Swanevelt I 98
Sybel, Heinrich von II 80

Tacitus II 226
Taine, Hippolyte II 232, 266
Tasso I 259
Teniers, David d. J. I 91, 96

Terborch, Gerhard I 37
Thausing, Moritz II 123, 124, 230
Thibaut, Anton Friedrich, Justus II 30, 79
Thode, Henry II 233
Thomasius, Christian I 24
Thomson, James I 98
Thorwaldsen, Bertel I 60, 247, 313, II 23
Tieck, Ludwig I 25, 129, 193, 217 bis 232, 250, 252, 253, 257, 258, 260, 264, 274, 275, 292, 317; II 17, 19, 30, 37, 38, 72, 98
Tiepolo, Giov. Battista I 81
Tintoretto I 90, 129
Tischbein, Joh. Heinrich Wilhelm I 110, 191, 192; II 242
Tizian I 29, 40, 80, 85, 88, 89, 100, 101, 102, 112, 120, 128, 177, 202, 233, 253, 259, 266, 304; II 34, 103, 105, 251
Trautmann, Johann Georg I 144
Treitschke, Heinrich von II 207, 221
Trendelenburg, Adolf II 112
Trevisani, Francesco I 240

Uechtritz, Friedr. von II 71, 72, 75, 84
Uhland, Ludwig II 120
Uz, Peter I 99

Varnhagen von Ense II 148, 219, 222
Vasari, Giorgio I 29, 30, 32, 35, 36, 39, 57, 60, 69, 70, 84, 86, 90, 187, 222, 223, 288, 290, 291, 304, 305; II 13, 22, 28, 40, 195, 252
Veit, Philipp I 266, 303; II 16, 19, 23, 24
Velasquez I 91, 93, 96; II 103, 242, 249, 250, 251, 253, 255, 262, 264, 265, 268, 272, 273, 274, 275, 276
Velde, A. van de I 37
Velde, Wilhelm van de d. J. I 96
Vergil II 241
Vermeer van Delft I 37
Vernet, Horace II 26, 65
Veronese, Paolo I 29, 70, 239; II 103
Vespino I 167
Vignola, Giac. Barozzi I 33
Vilmar, Friedrich Christian II 241 242
Viollet-Le-Duc II 136
Vischer, Friedrich Theodor II 112, 113, 116, 131
Vischer, Peter I 19, 120
Vischer, Robert I 124, 293, 306; II 55, 124, 127, 128, 129, 137, 138, 203
Voit, Karl von I 294
Volkmann II 193
Vollmer, Adolf Friedrich I 300
Volpato, Giovanni II 229
Voltaire I 53, 61, 81; II 259, 271
Voss, Martin de I 177
Vriendt, Franz Floris de I 205

Waagen, Gustav Friedrich I 47, 207; II 13, 15, 29—45, 49, 55, 67, 73, 75, 77, 80, 105, 124, 125, 147, 158, 165, 203, 273, 276
Wächter, Eberhardt I 192
Wackenroder, Wilhelm I 21, 25, 28, 54, 117, 135, 145, 193, 217—232, 233, 235, 252, 253, 264, 274, 275, 288, 317; II 17, 23, 42, 56, 96, 123
Wallraf, Ferdinand Franz I 272, 276
Waterloo, Antonis I 98, 106, 107
Watteau, Antoin I 96, 99, 224
Weisse, Georg I 99
Welcker, F. G. II 107
Werff, Adriaen v. d. I 69

Werner, Zacharias II 147
Weyden, Rogier v. d. I 18, 282
Wichmannshausen, J. G. B. von I 123
Wickhoff, Franz I 158, 160, 241, 293; II 123, 125, 254, 256
Wieland, Christoph Martin I 117, 119, 131, 132; II 242
Wiertz, Antonie Joseph II 224
Wilkie, David II 273
Wildenbruch, Ernst von II 214, 217, 218
Wilson, Richard I 209
Winckelmann, Johann Joachim I 34, 41, 42, 45, 47, 50, 51—73, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 109, 113, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 126, 139, 141, 144, 147, 148, 149, 155, 156, 170, 171, 173, 174, 180, 181, 185, 186, 192, 202, 203, 217, 223, 233, 234, 245, 246, 247, 265, 287, 288, 289, 297, 301, 306, 307, 308, 309, 312, 315, 316, 318; II 13, 18, 40, 43, 51, 52, 53, 63, 81, 96, 98, 109, 173, 189, 195, 196, 237, 245, 251, 253, 254, 259, 260, 271, 272, 273, 274, 275, 276
Wohlgemut, Michael I 19
Wolff, Christian I 53
Wölfflin, Heinrich I 86, 94, 160, 161, 189 II 53, 196, 200, 225, 238
Woltmann, Alfred II 70, 124
Worringer, Wilhelm II 89, 123
Wouwermann, Philips I 37, 106

Young, Edward I 148

Zachariae, Just Friedr. Wilh. I 98
Zahn, Albert von II 124, 196
Zeller, Eduard II 51, 244
Zelter, Karl Friedrich I 220
Zingg, Adrian I 107, 108
Zucchari, Taddeo u. Federigo I 70, 165

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00652 5022